



THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
1817
LIBRARIES

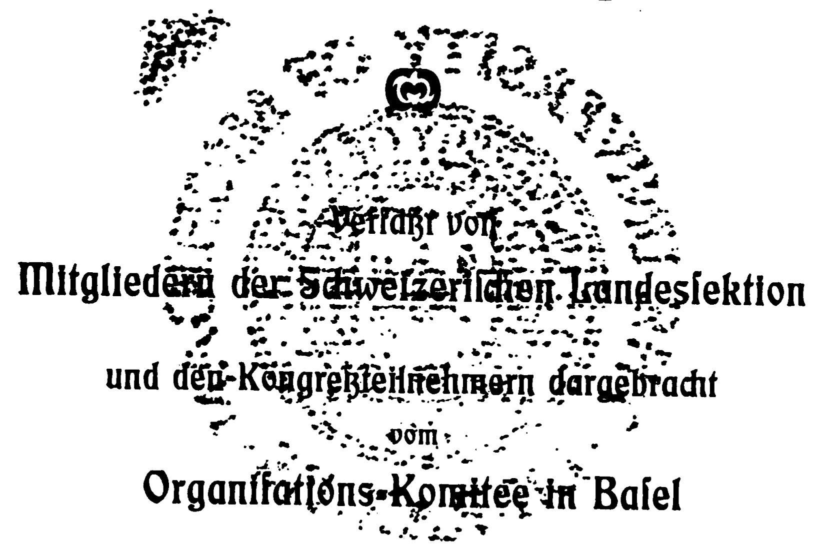





# Festschrift

zum Zweiten Kongreß der

## Internationalen Musikgesellschaft



verfaßt von

Mitgliedern der Schweizerischen Landessektion

und den Kongreßteilnehmern dargebracht

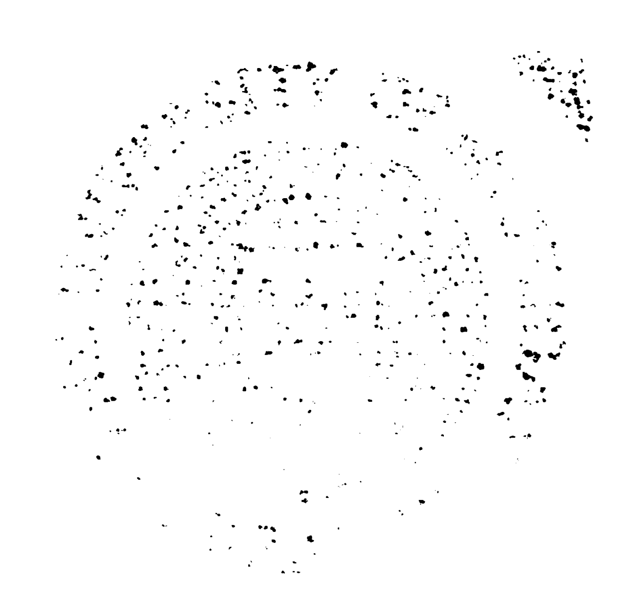
vom

Organisations-Komitee in Basel






Basel
Universitäts-Buchdruckerei von Friedrich Reinhardt
1906



# INHALTS-VERZEICHNIS







DE LA

# CULTURE DU SENTIMENT MUSICAL

PAR

## MATHIS LUSSY

## PRÉFACE

Rien de plus fréquent que la plainte qu'on ne trouve plus de musiciens qui jouent avec sentiment et expression, d'artistes qui émeuvent et touchent l'âme. En sortant d'un concert dans lequel un grand et célèbre artiste vient de se produire, prêtez l'oreille aux chuchotements de ceux qui y ont assisté: vous ne constaterez que désillusions et déceptions: beaucoup de technique, en bon français, beaucoup de mécanisme, pas de sentiment, pas d'expression. En fait d'art, nous n'attachons pas grande importance au „Vox populi, vox Dei.“ Néanmoins nous avons pu constater souvent qu'il y a du vrai dans ces observations.

Oui, on s'occupe trop, beaucoup trop, de la technique, et pas assez de la culture du sentiment musical. Trop souvent, l'exécution des plus belles œuvres, par

les plus grands virtuoses, laisse les musiciens froids, leurs âmes vides d'émotion. Prestidigitateurs merveilleux, ces virtuoses ont frappé les yeux des spectateurs, par une technique vertigineuse, abracadabrante; magnétiseurs, ils les ont, par des passes d'une dextérité étourdissante, hypnotisés, ensorcelés. Ils ne pouvaient donner des ailes aux âmes d'élites d'auditeurs et de connaisseurs au sentiment cultivé, au goût affiné, et les transporter dans la sphère élevée, où ils s'oublient dans la contemplation du Vrai et du Beau Idéal!

D'où cette impuissance?

Simples virtuoses, il manque à la plupart, sinon le sentiment, du moins la culture du sentiment musical. Il leur manque la sensibilité subtile, exquise, le plus rare don du ciel. Elle consiste, cette merveilleuse faculté, à percevoir et à subir les attractions et incitations, innées aux notes, innées aux sons, qui résultent des bases, des éléments constitutifs sur lequels l'art divin de la musique est fondé.

Il leur manque les moyens d'exprimer, d'extérioriser les impressions et incitations que certaines notes, certains groupes de notes ont la puissance de produire dans l'âme ardente des véritables artistes et de provoquer en eux des accents, des émotions, des passions qui, à leur tour, impressionneront et empoigneront les auditeurs. Il leur manque les connaissances des anacrouses, de la bonne mesure, de l'accent pathétique et celle de notre admirable système de Notation qui, instantanément, nous fait découvrir les notes pathétiques et les anacrouses, etc.

Depuis des siècles, on enseigne l'art de composer de la musique; — Dieu sait si l'on en compose! — Nulle part on enseigne comment cette musique doit

être interprétée, pour que cette interprétation soit correcte, conforme aux attractions, aux immanences et incitations dont les notes sont imprégnées. Nulle part on donne des directions qui puissent contribuer à la culture du sentiment musical. Il est vrai, chaque professeur indique à ses élèves comment telle ou telle œuvre doit être exécutée ou chantée. Il manque rarement d'étaler devant eux sa virtuosité! Mieux, certes, vaudrait leur fournir le pourquoi, la raison de ses agissements, leur donner un ensemble de règles dont ils puissent se servir et les appliquer eux-mêmes quand ils auront quitté l'école [1]). Bien entendu, certains professeurs et artistes ont l'intuition et l'exquise sensibilité, capables de percevoir les phénomènes, les imprégnations et incitations cachés sous les notes. Ils possèdent les moyens d'en dégager la pensée musicale, pour animer et spiritualiser l'œuvre qu'ils interprètent. Mais, qu'ils sont rares, ces artistes d'élite, disent les plus grands maîtres! Saisir la pensée musicale! . . . C'était la constante préoccupation de Beethoven. Il sacrifiait volontiers la netteté, la pureté du mécanisme, en faveur de l'idée et de l'expression cachées sous les notes. C'était aussi le tourment perpétuel de Berlioz, de R. Schumann, de Moschelès, de Bülow, de Rubinstein et de Liszt? Voici comment, dans la lettre que nous adressa en 1864 le grandissime pianiste, cinglait et apostrophait les virtuoses jouant sans la clarté spirituelle, ressortant de la ponctuation rythmique, sans expression, sans sentiment:

---

[1]) Voyez le *Traité de l'Expression musicale*, Paris, chez Heugel; en allemand *Kunst des musikalischen Vortrages* Leipzig, chez Leuckart; en anglais, Londres, chez Novello; en russe, St-Pétersbourg, chez Bösselt.

Monsieur,

Le principe fondamental de votre méthode qui consiste „dans la continuelle mise en activité des facultés intellectuelles de l'élève“, est aussi rationnel qu'excellemment fécond.

On a eu tant à souffrir des inconvénients de toute espèce qu'importe la routine dans l'enseignement du piano, qu'il était opportun d'y remédier, et nous savons du reste que moyennant les errements d'usage, on ne réussit qu'à former des légions d'*automates fastidieux* auxquels on peut, sans injustice, préférer l'habileté et le charme des *pianos mécaniques,* — invention, progressive — dont, pour ma part, je recommanderais volontiers l'emploi exclusif à beaucoup de prétendus pianistes.

Pour obtenir des résultats moins décevants il faudra résolument en appeler à l'intelligence des élèves et des maîtres, *se conformer à votre méthode* en associant à l'exercice du mécanisme les plus nobles facultés de l'âme humaine, et pourvoir à leur prédominance légitime. En conséquence, l'enseignement *simultané* des notions d'harmonie et des éléments constitutifs de la musique avec celui des procédés du doigté devient indispensable.

En espérant que votre méthode contribuera efficacement à établir la pratique raisonnée et générale de l'*écriture* parmi les pianistes, je vous prie d'agréer, Monsieur, avec les meilleurs vœux pour le succès de vos efforts, l'assurance de mes sentiments d'estime et de considération très distingués.

Rome, 14 janvier 1864.

*F. Liszt.*





Depuis, l'état des choses dont Liszt se plaignait, a-t-il changé? Oui, en pire . . . Aussi les plaintes, de jour en jour plus nombreuses, surgissent de tous côtés; partout on réclame un enseignement musical plus rationnel, plus pratique, plus profitable à l'intelligence et à la culture du sentiment des élèves. Partout on fait la guerre à la routine, à l'horrible routine. Partout on fait des efforts pour la chasser de l'Ecole et la remplacer par un enseignement capable de former des élèves qui sachent, qui sentent ce qu'ils font, et s'en rendent compte. Dieu sait quelle admirable intelligence, quel dévouement sans borne, notre ami et élève, M. Jaques-Dalcroze, déploie pour atteindre ce but et hâter la réalisation des desiderata formulés par Liszt.

Et malgré le sentiment de notre impuissance, nous aussi, nous désirons prêter notre faible concours à ses efforts en formulant un modeste programme, dont la réalisation, facile et sans dépense, pourrait contribuer à la vulgarisation, — quel vilain mot — des connaissances indispensables des phénomènes qui peuvent et doivent servir de base à l'enseignement de la culture du sentiment musical, moins rare qu'on ne pourrait le croire et susceptible d'être développé, agrandi, affiné comme toute autre faculté dont l'homme est doué. Espérons qu'avec l'aide et l'admirable dévouement des professeurs et instituteurs, la science musicale sera bientôt enrichie de nouvelles branches qui ne porteront que des fleurs de joie, de bonheur, d'émotions artistiques.

---

## De l'attraction génératrice de l'inspiration musicale.

Dans cette étude nous parlons souvent, très souvent, de l'attraction que les notes exercent les unes sur les autres, des imprégnations dont elles sont pénétrées, des incitations et excitations qu'elles provoquent dans le sentiment des musiciens. Mais quelles sont les causes de ces attractions, d'où viennent-elles, où résident-elles [1])? Dans la musique elle-même!

[1]) Il est étonnant qu'on ait pu attribuer à l'arbitraire, au caprice, à la fantaisie un rôle quelconque dans l'exécution musicale. Sentir, c'est subir l'aiguillon d'une nécessité; on ne sent pas librement, mais forcément. Toute organisation douée de sentiment est ébranlée par certains faits. Les phénomènes les plus énergiques ne produisent aucune impression sur une faculté engourdie, émoussée, insensible. Inversément le sentiment le plus délicat, le plus sensible reste inerte si certains faits ne viennent le mettre en vibration et exciter son activité. L'*impression* et l'*expression* sont donc en raison de la force des faits qui produisent le choc, et de la délicatesse et de la puissance du sentiment du musicien qui le reçoit, le reproduit et le manifeste. Si l'exécutant est doué du sentiment de l'exécution, de l'expression, il sera choqué, heurté surtout par les irrégulières inattendues, et il exprimera ses sensations, s'il reste insensible son exécution sera à coup sûr froide et machinale. Ainsi donc, les musiciens pressent, ralentissent, déploient de la force, de la chaleur, ou réfrènent leur fougue, et lui préfèrent de la délicatesse, non au gré de leur caprice, mais sous l'impulsion irrésistible de certaines notes. Le rôle de l'exécutant se borne donc à celui de révélateur des impressions reçues. D'ailleurs, qu'est ce qu'un caprice, sinon l'obéissance inconsciente à une incitation, à une suggestion dont on ignore la cause? Il se peut même que le compositeur ignore lui-même et ne sente pas certaines virtualités cachées dans son œuvre. De là les merveilleuses révélations des grands chefs d'orchestre, des grands artistes; d'un Weingartner, d'un H. Richter, d'un Rubinstein, d'un Bülow, d'un Planté.





La musique moderne a pour bases trois éléments principaux:

1° La gamme ou la tonalité dans son double mode, le majeur et le mineur, c'est-à-dire la réunion des sept fonctions que les divers sons sont capables de remplir tour à tour, l'influence attractive que ces fonctions exercent entre elles, et leur subordination à la tonique, ou 1ère note de la gamme [1]).

2° La mesure, c'est-à-dire le retour périodique, à courtes distances, d'un son plus fort, plus accentué, arrivant de 2 en 2, de 3 en 3, ou de 4 en 4 *temps* ou coups. Elle coupe, partage un morceau de musique en petits fragments appelés mesures ayant tous une égale valeur ou durée.

3° Le rythme, c'est-à-dire le retour périodique de 2 en 2, de 3 en 3 ou de 4 en 4 mesures des mêmes valeurs formant ainsi des groupes, des dessins plus ou moins symétriques, similaires dont chacun contient un membre de phrase musicale, correspondant à un vers de la poésie. Ces groupes sont terminés par un *arrêt*, un repos.

Ces 3 éléments, imprégnés, saturés d'attractions, d'affinités, ont imprimé à notre sentiment le triple besoin d'*attraction*, de *régularité*, et de *symétrie*, et l'ont habitué à une logique extrêmement prompte, mais routinière. En d'autres termes, la musique a inculqué à notre oreille le triple désir:

---

[1]) La tonique joue dans la musique le même rôle que le soleil dans le système planétaire. Toutes les notes tournent autour d'elle et y convergent. Remarquons que la tonique est *mobile* et peut passer durant une phrase musicale sur n'importe quelle autre note, pourvu que la tonique du départ revienne pour terminer la phrase.

1° D'entendre tel son de préférence à tel autre;

2° De percevoir réguliènement un son fort, accentué de 2 en 2, de 3 en 3, de 4 en 4 coups, appelés *temps;*

3° De pressentir, d'entrevoir une certaine symétrie dans l'arrangement des sons qui constituent des groupes de 2, 3 ou 4 mesures, etc., appelés rythmes, des groupes de 2, 3, 4 rythmes, appelés périodes, des groupes de 2, 3, 4 périodes, etc., appelés phrases musicales. Voici leur mode d'action.

A peine l'oreille a-t-elle perçu une suite de sons, assujettis aux attractions d'une tonique, c'est-à-dire appartenant à une gamme, assujettis aux lois de la mesure et du rythme, qu'elle préjuge *et désire* la succession d'un groupe analogue, dans la même gamme, dans le même mode, et avec la même disposition des notes.

C'est le devoir, la fonction de l'exécutant, de faire sentir à son auditoire, par une accentuation rationnelle, ces différents éléments, de délimiter leur entité et les rendre pour ainsi dire visibles à l'oreille et à l'esprit. Ces bases constituent l'élément positif affirmatif de la musique, l'élément conservateur qui caractérise la musique classique.

Mais le plus souvent l'oreille est trompée dans son attente; souvent le groupe attendu renferme, soit des notes étrangères à la gamme et au mode du groupe initial de la phrase et susceptibles, par conséquent, de déplacer la tonique, ou de changer le mode, soit des notes asymétriques, capables de briser la régularité des notes qui marquent la mesure, et de rompre la symétrie des dessins primitifs que produisent les rythmes sur la portée. Quelquefois même il se présente des

notes qui, à la fois, déplacent la tonique, changent le mode, détruisent la régularité de l'accent métrique et la symétrie des rythmes.

Or, c'est précisément à ces notes imprévues, irrégulières exceptionelles, étrangères à la logique musicale, qui ont plus particulièrement la faculté, la puissance d'impressionner le sentiment, que nous avons donné le nom *d'accent pathétique*. Eléments de force, d'excitation, d'agitation, de chaleur, de contraste, ce sont ces notes qui engendrent *l'expression* et jettent sur l'exécution charme, vie et poésie. C'est l'élément négatif, révolutionnaire, anarchique, dont l'abus caractérise la musique moderne.

Voici maintenant comment ces notes et groupes de notes agissent sur notre sentiment.

Pénétré qu'il est du besoin d'attraction, de régularité et de symétrie, il est étonné, désorienté, par ces notes imprévues, étranges. Elles trompent son attente, confondent sa logique, trompent ses désirs, gênent et paralysent sa marche régulière, uniforme, routinière. Elles se présentent à lui comme des obstacles, le heurtent et le blessent. Encore sous l'empire de l'attraction excercée par la tonique première, qui lui donnait fixité et repos, et sous le charme de la régularité métrique et rythmique initiales, le sentiment n'est pas disposé à s'en détacher.

Il fait des efforts pour s'y cramponner et n'accepte les notes qui tendent à l'en arracher que si celles-ci lui sont pour ainsi dire imposées à force de sonorité! Enfin, sentant que ces notes ne sont pas fausses, mais qu'elles tendent seulement à former une nouvelle gamme, un nouveau centre d'attraction, plus haut ou plus bas, ou à amener un autre dessin rythmique, le sentiment



cède et accepte la tonique nouvelle et se fond dans le moule du dessin rythmique nouveau, subjugué par leur puissance attractive ou coërcitive: il subit la violence et s'abandonne à la nécessité.

Assistons maintenant à l'éclosion et à la genèse d'une œuvre musicale et observons bien le rôle tyrannique qu'y jouent l'attraction et la coërcition.

Voilà Beethoven, il se promène un calepin à la main, ou bien, assis au piano, ses doigts abandonnés à sa fantaisie. Des molécules phoniques bourdonnent à ses oreilles, des effluves sonores vibrent dans son imagination. Tout à coup, une inspiration créatrice le secoue, le fait tressaillir. Les attractions, les affinités, innées, immanentes à ces molécules, les attirent les unes vers les autres, les coordonnent, les disciplinent, les fécondent et engendrent de petits centres d'attraction, véritables germes et cellules phoniques, appelés *motifs* ou *thèmes*[1]). Il les écrit. Ces motifs produisent, à leur tour, des centres d'attraction plus grands, plus puissants, qui s'enchaînent et se succèdent en vertu d'un lien logique d'attraction et d'affinité psychiques, latentes, mystérieuses. Ils portent les noms d'Incise, de Rythme, de Période, de Phrase, de Strophe, etc.

C'est donc une force d'*attraction* et d'affinité innée aux sons, qui président à la création et à la genèse des merveilleuses architectures sonores appelées: la Passion de Saint Matthieu, le Messie, Don Juan, la Création, la Neuvième Symphonie, la Damnation de

---

[1]) Nous savons, par Thayer et Nottebohms, qu'on a trouvé sur certains calepins de Beethoven, jusqu'à 10, 12 thèmes différents, pour une seule partie, un seul mouvement, d'une de ses symphonies. R. Wagner agissait de même pour ses „Leit-motifs".

Faust, le Ring de Nibelungen, etc. etc. C'est l'attraction innée aux sons qui excerce sur eux le pouvoir magique de les attirer les uns les autres, de les subordonner à la puissance de la tonique, et surtout celle d'engendrer dans notre sentiment le besoin d'entendre tel son et non tel autre, ainsi que la satisfaction du *repos*, plus ou moins grand, selon le sens plus ou moins complet, terminatif contenu dans les groupes de notes, que l'arrivée du son désiré lui procure.

L'homme ne peut faire un effort de quelque durée si des *arrêts* ne viennent, de distance en distance, fournir à son esprit, à son sentiment, aussi bien qu'à son corps le *repos* dont il ne peut se passer. La musique surtout, dont les éléments de tous les arts sont le plus fugitifs, le moins stables exige non seulement des repos, mais encore des *répétitions*, des mêmes passages, des mêmes éléments, afin que l'oreille et l'esprit en puissent saisir la pensée et le sentiment cachés sous les notes de chaque phrase, de chaque strophe. C'est précisément dans cette nécessité que réside le principe de la *ponctuation* et de la *phraséologie* musicales, c'est là que gît la cause du peu de sympathie qu'éprouvent certains artistes et amateurs pour la musique moderne.

Fait curieux! Il se produit dans l'imagination des musiciens-compositeurs un phénomène psychique analogue au phénomène physique qu'on peut constater quand, sur une plaque métallique, mise en vibration, on sème du sable fin; ce sable s'agite, se scinde, se disloque, et forme des groupes, des entités, des images, des croix, des rosaces, des arabesques, etc., selon une loi d'affinité et d'attraction latente, mystérieuse. Ces groupes, véritables créations spontanées, revêtent des formes infinies comme les dessins du

kaléïdoscope. Aucune loi ne semble présider à leur succession, pas plus que dans la succession de rythmes, d'une foule de compositions modernes. Elles offrent à l'oreille une enfilade, non interrompue, des motifs, imposés, non désirés par la logique, c'est-à-dire par les attractions des notes qui précèdent. Plus de résolution d'accords dissonnants, plus de carrure de périodes, plus de phrases, plus de trève ni de repos, jusqu'au moment où il plaît au compositeur de *s'arrêter*. Alors l'auditeur quitte la salle, haletant, brisé de fatigue occasionnée par la tension excessive de son oreille et par l'effort inutile, qu'a fait son esprit pour saisir et comprendre le sens contenu dans cette chevauchée enfièvrée, furibonde de motifs et de groupes rythmiques sans point de repère, sans reprise de phrase ni de strophe. Bien entendu, le compositeur, qui, cent et cent fois, a vu défiler devant ses yeux et devant ses oreilles cette charge de notes, en connaît le sens et toute la portée. Mais, au simple auditeur, même après des auditions nombreuses, que lui en reste-t-il?

Tout en admirant avec enthousiasme le talent, pour plusieurs le génie, des compositeurs modernes, nous ne pouvons croire à la longévité de leurs œuvres. Selon nous, ce sont des œuvres de transition qui préparent quelque chose que notre mentalité, formée par la musique classique et romantique, ne comprendra que difficilement. L'illustre Saint-Saëns, vient de le dire:

„ Décadence en art n'est pas synonyme d'infériorité. „Seules les œuvres où la beauté s'unit à la simplicité „prennent avec le temps la première place. Ce sont „donc les plus parfaites."

La perfection, hélas, n'est pas de ce monde! Les jeunes compositeurs, travaillant dans la sincérité de

leur conviction, ne méritent pas moins d'être encouragés et hautement estimés par tous ceux qui aiment la musique avec amour et désintéressement.

Il n'est que trop vrai, hélas, que certaines compositions modernes sont la négation même de notre être psychique, la négation des plus belles facultés que Dieu a mises dans l'âme des musiciens, la négation 1° du sentiment des attractions que les notes et les groupes de notes exercent les uns sur les autres; 2° du sentiment, du besoin de repos que la résolution des accords dissonnants apporte à l'oreille; 3° du sentiment de la carrure, de la symétrie, des périodes et des phrases. Ce dernier sentiment était si profond chez les Grecs, le peuple le plus esthétique du monde, qu'ils exigeaient du rythme, de la symétrie, même là où il était impossible de les saisir d'emblée: au Parthénon, les deux côtés extérieurs portaient des fresques semblables! . . .

Les ergoteurs nous objectent qu'on fait bien de ne pas tenir compte des facultés dont nous venons de parler, ce sont les fruits de mauvaises habitudes, des facultés rudimentaires de notre être psychique. Erreur! ces attractions et besoins sont congénères à l'homme, inéluctables. Chez tous les peuples, elles font partie intégrante de leur être psychique. Ces attractions ont été senties et elles ont régi et dominé tous les systèmes de musique. Pour des raisons astrologiques, politiques ou religieuses, quelques peuples, entre autres les Celtes, afin d'éviter la puissance attractive du *si* et du *fa*, ont adopté la gamme composée de cinq notes, ne contenant ni le *si*, ni le *fa*, *notes attractives* par excellence, n'étant séparés, le *si* de l'*ut*, le *fa* du *mi* que par un demi-ton. Or, plus l'intervalle qui sépare deux notes





est petit, plus l'attraction qu'elles excercent l'une sur l'autre est grande.

Cette gamme est exactement rendue par les 5 touches noires du clavier, qui sonnent comme: do, ré, mi, sol, la. Fait singulier, les intervalles, qui séparent le *fa* du *si*, et le *si* du *fa* — la quarte majeur fa-si, et la quinte mineur si-fa, sont les seuls intervalles diatoniques, qui produisent sur notre sentiment des impressions pathétiques égales à celles résultant des intervalles et accords chromatiques.

Une foule d'airs celtiques existent encore, par exemple: l'air de la « dernière rose », dans Martha de Flotow.

Les Grecs avaient leurs tétracordes diatoniques; plus tard le chromatisme et l'enharmonie s'y glissèrent; les premiers chrétiens avaient leurs 14 modes du plain-chant, réduits par Saint Grégoire à 12.

Saint Ambroise, au IV<sup>me</sup> siècle, a proscrit l'emploi du triton fa-si; il le regardait comme diabolique. Il avait raison: il pressentait, de loin, la débâcle du plain-chant . . . et la nôtre; car la même maladie paraît vouloir envahir notre gamme diatonique . . . Afin d'éviter dans la gamme mineure, par exemple, en *la* min.: la seconde augmentée, fa-sol ♯, on a tâtonné deux siècles pour lui donner asile et existence légale, et pour ouvrir la porte au chromatisme. On sentait qu'elle cachait sournoisement la 7ème diminuée sol ♯-fa, la quinte augmentée ut-sol ♯ et la quarte diminuée sol ♯-ut. Ces intervalles, Saint Ambroise les aurait appelées sataniques. Aujourd'hui, le chromatisme à outrance est menacé par l'enharmonie, et la cacophonie nous pend . . . aux oreilles!

Le cycle dont nous parlions dans notre « Rythme », en 1883, est parcouru: nous revenons au point de départ, on recommence les mêmes pérégrinations. Ne nous en plaignons pas: c'est l'effet de la rotation, dit la chanson — et du mouvement, c'est le sort du Juif errant, c'est la destinée de l'humanité!

## De l'Anacrouse [1]).

Dans le Traité de l'Anacrouse, nous avons donné ce nom à la note ou aux notes qui se trouvent dans la mesure dans laquelle finit le rythme précédent. Les anacrouses peuvent avoir leur note initiale, peuvent commencer, sur chaque temps, sur chaque fraction de temps d'une mesure, *excepté* sur la 1ère note, celle qui

[1]) Les Allemands donnent aux anacrouses le nom de Auftakt, sans que ce mot soit clairement défini dans aucun dictionnaire à nous connu. Oui, tous les Auftakt sont des anacrouses; mais des milliers et des milliers d'anacrouses ont échappé aux plus grands musiciens: ils ne les ont ni vues, ni senties, ni comprises, cachées qu'elles sont sous une fausse mesure. A quoi attribuer cette cécité, cette insensibilité et cette incompréhensibilité? Au préjugé; on croit qu'il y a des mesures fortes et des mesures faibles. C'est une erreur: il n'y a que des temps forts et des temps faibles. Les mesures qu'on appelle faibles sont des anacrouses écrites dans une fausse mesure. On croit que le troisième temps est fort. C'est une erreur. Comme le deuxième et le quatrième temps, le troisième peut devenir fort pour une raison rythmique ou pathétique. On a une fausse conception et de la mesure et du rythme. On a remarqué que le plus grand nombre de compositions commencent par des anacrouses c'est-à-dire *avant* la première barre de la mesure d'un morceau, d'une phrase. On en a conclu aveuglément qu'il en sera de même durant tout le temps de l'œuvre. Malheureux croque-notes. Enfin, on croit à l'*identité* entre le *schéma d'un vers* et celui d'un *rythme*. Erreur, il y a analogie, similitude, et non *identité*. Les rythmes présentent une foule de particularités qui font défaut aux vers. Par exemple, les rythmes masculins féminisés, les rythmes féminins masculinisés, syncopés; les différentes espèces d'anacrouses et de métacrouses ou postcrouses, etc. Le rythme est l'élément absolu de la musique, il n'est l'esclave d'aucun système de versification. Il se meut et évolue dans sa pleine liberté et indépendance.

coïncide avec le coup fort, le temps fort, qui marque le commencement de chaque mesure. Les anacrouses sont donc à cheval sur 2 mesures, comme les syncopes sont à cheval sur 2 temps. Comme nombre métrique, les notes formant anacrouse ne comptent pas dans le *rythme* auquel elles appartiennent; elles comptent dans la mesure dans laquelle elle se trouvent, qu'elles terminent et complètent. Comme idée musicale, elles appartiennent au rythme qui suit, auquel elles servent de commencement. L'anacrouse termine donc une mesure et commence un rythme. La dernière mesure d'une phrase, peut contenir les premières notes qui commencent le 1er rythme, de la phrase suivante. La dernière note d'une anacrouse doit être suivie d'une barre de mesure.

Ah! si chaque phrase, si chaque morceau, dans lesquels les anacrouses sont employées, étaient écrits dans la bonne mesure, dans celle qui résulte des rythmes dans lesquels ils sont conçus, ah! si la dernière note de chaque anacrouse était suivi d'une barre de mesure, les anacrouses sauteraient aux yeux de l'exécutant.

Hélas! ce n'est pas le cas. Une multitude d'anacrouses sont écrites *commençant sur le temps fort*, d'autres commençant au *milieu* d'une mesure, sans que l'exécutant soit averti par la barre de mesure. Il y en a même qui sont agglutinées, soudées à la dernière note du rythme précédent, etc. Tout cela engendre des accentuations fausses et rend l'œuvre, de prime abord, incompréhensible. Qui a vu que le Grave et l'Allegro di Molto de la Sonate-Pathétique sont anacrousiques? Espérons que les 3 moyens que nous allons indiquer pour découvrir, sentir et comprendre les anacrouses

vont remédier à cet état de choses. Ces 3 moyens sont: 1° La barre de mesure *après* chaque anacrouse; 2° Le sentiment; 3° L'aspiration du souffle.

Nous n'avons pas la prétention de vouloir énumérer ici les 30 espèces d'anacrouses, que nous avons décrites et analysées dans notre « Traité ». Il nous suffit d'attirer l'attention des lecteurs sur ce phénomène rythmique, que Bülow, le grand Bülow, appelle l'âme de l'exécution musicale, sur le caractère différent que chaque espèce imprime à l'interprétation, sur la puissance motrice et expressive que les anacrouses possèdent pour provoquer sentiments et émotions dans notre âme.

Pour nous convaincre et nous faire acquérir la conviction combien il importe de connaître les anacrouses, si l'on veut rationnellement accentuer, nuancer, mouvementer les morceaux dans lesquels elles sont employées, nous allons donner quelques exemples écrits dans une mesure défectueuse. Jouez ces morceaux sans prévention, dans les deux disciplines, dans celle où ils sont écrits, puis dans celle qui résulte de nos corrections.

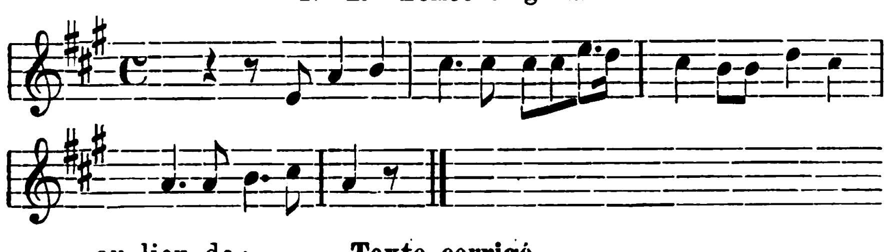
Instantanément vous sentirez celle qui est la vraie, celle qui vous fournira plus aisément l'intelligence et la compréhension de la pensée musicale contenue dans l'œuvre, celle qui rendra son exécution plus aisée, qui produira plus d'émotion et rendra l'expression plus intense, plus pénétrée de sentiment et de charme, celle, enfin, qui est conforme aux incitations que les attractions et imprégnations cachées sous les notes doivent provoquer dans notre âme et dans celle de l'artiste exécutant.

Afin de n'être pas obligé de reproduire ici par la gravure les exemples que nous citons, nous les avons

choisis dans les œuvres qui sont entre les mains de tous les professeurs et amateurs.

**Mendelssohn.** Romances sans paroles: N$^{os}$ 4, 9, 16, etc.
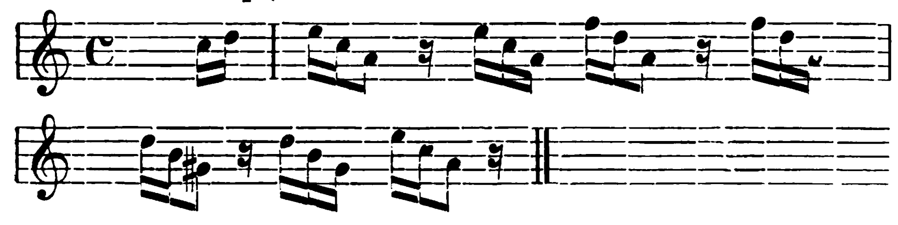
**N° 4. Texte original.**
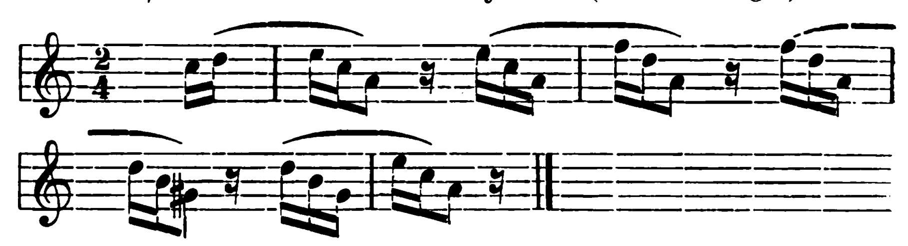


au lieu de: **Texte corrigé.**

Ces morceaux à 4 temps devraient être écrits à 2 temps! Les anacrouses qui résultent de la bonne mesure modifient complètement l'accentuation, le sentiment et l'expression, les nuances, les piano, mezzo-forte, forte, etc., ainsi que les mouvements résultant des dessins ascendants ou descendants des groupes de notes successifs, et jettent sur l'œuvre une vive clarté. Le N° 36, à $^3/_8$, commence par une anacrouse, à la 4$^{me}$ mesure, il devrait être écrit à $^6/_8$, jusqu'à la mesure 23.

**N° 23.** A 4 temps, l'anacrouse est cachée au milieu de la mesure.
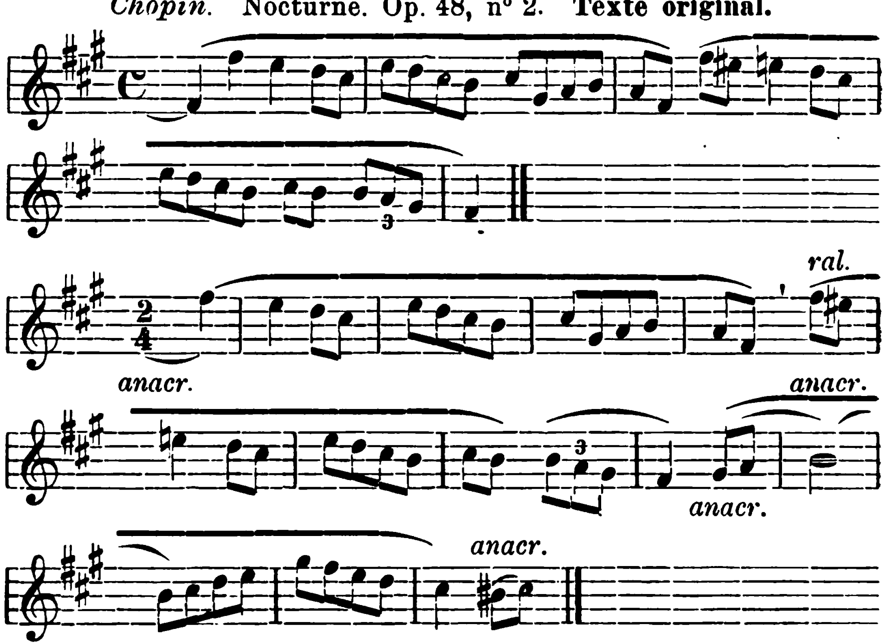


A ²/₄ l'anacrouse saute aux yeux. **(Texte corrigé.)**



**A** partir de la 6ᵉ mesure, la mesure *C* s'impose, etc.

Chopin, Nocturne. Op. 48, N° 2.

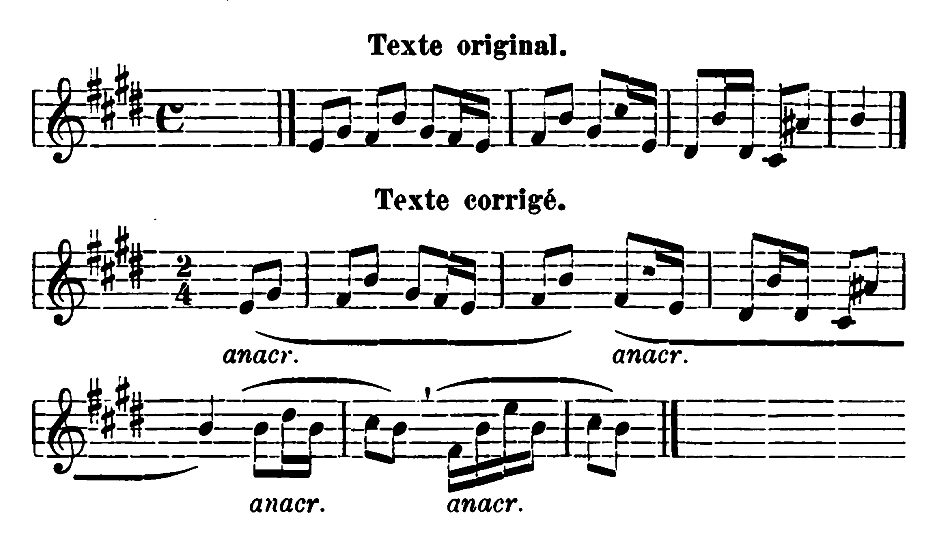
*Chopin.* Nocturne. Op. 48, n° 2. **Texte original.**




Il est écrit à 4 temps. A partir de la 3ᵐᵉ mesure, c'est celle à 2 temps qui s'impose. La 1ʳᵉ note de la 3ᵐᵉ mesure (texte original), le 1ᵉʳ fa ♯ grave, termine l'introduction. Le 2ᵐᵉ fa ♯ aigu forme anacrouse et doit être suivi d'une barre de mesure.

Hændel, l'harmonieux Forgeron devrait être écrit à ²/₄. Mi et sol ♯, après la clef de la 1ʳᵉ mesure, for-
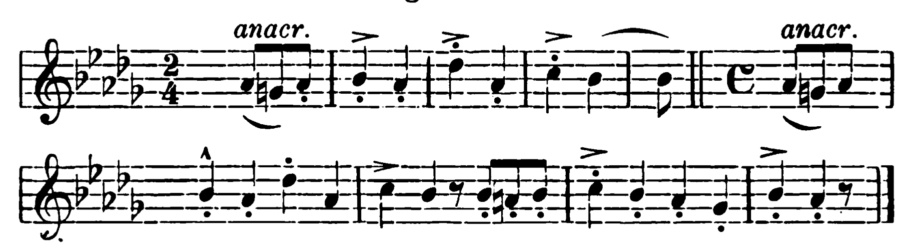
mant une anacrouse. Chantez-le et vous le reproduirez avec une aspiration du souffle.




Un des plus grands maîtres modernes soutenait que notre correction était fausse! Grand Dieu!...

Brahms, sa sixième Danse hongroise est anacrousiques et devrait être écrite à 4 temps.

*Brahms.* Danse hongroise n° 6. au lieu de:

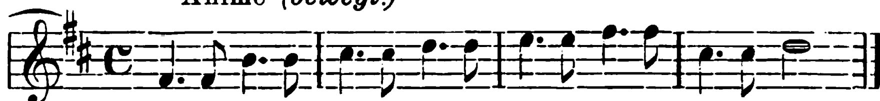



Dans cet exemple, il faut réunir 2 mesures à $^2/_4$ en une mesure à 4 temps. Les 3 premières croches, après le point d'orgue, formant une anacrouse; ces notes contiennent une note voisine *grave*: le sol ♮ entre deux la; c'est une anacrouse motrice, qui exige un léger ralentissement. De là le « poco ritenuto » indiqué par Brahms.
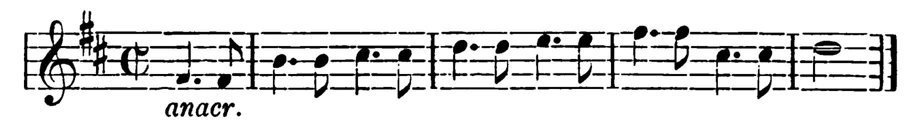
Anacrouses cachées par une mesure défectueuse.

Robert Schumann, Les Frères ennemis.

Animé *(bewegt.)*



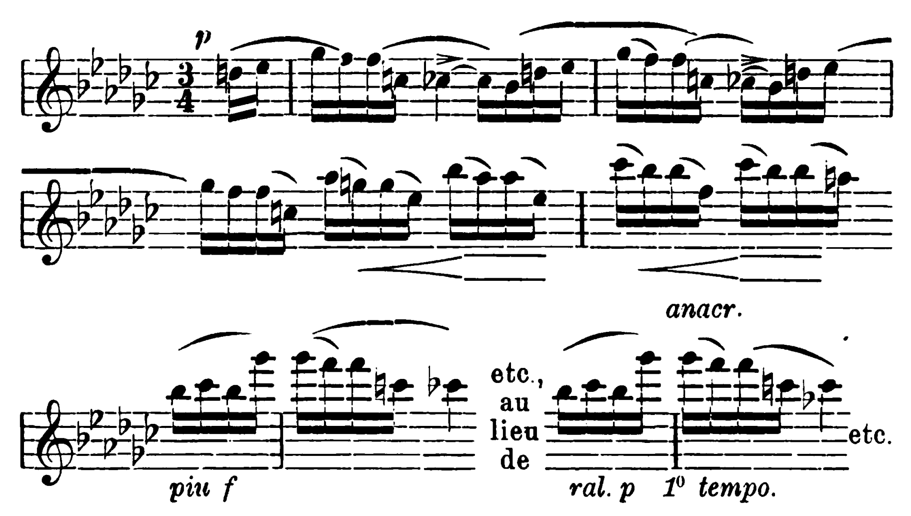
Dans cette fausse mesure, le chant est lourd et pénible à chanter dans le mouvement indiqué.




Dans la mesure à deux temps, l'anacrouse saute aux yeux et imprime au chant élan, vitesse et facilité d'exécution. Dans cet exemple, il faut déplacer, au moins mentalement, les barres de mesure.

Anacrouse englobée à la fin d'une progression ascendante.

Chopin, Polonaise, IV, Op. 26, N° 2. Edit. Klindworth. C. Reinecke, etc.
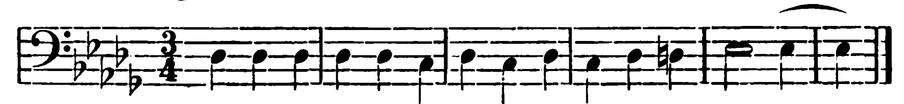



Dans toutes les éditions de nous connues, il y a sous cette progression, à la fin de la quatrième mesure,
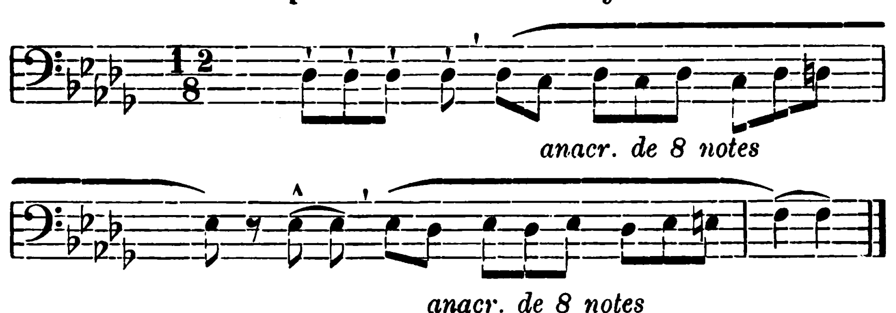
un crescendo terminé par un piu fortè. Bülow et Rubinstein sentaient l'anacrouse et faisaient un pp subito rallentando. L'effet qu'ils obtenaient était empoignant.

Weber, Minuetto de la sonate en **la** ♭, op. 39. Il est écrit à $^3/_4$; c'est celle de $^{12}/_8$ qui s'impose; car ce Menuet est anacrousique. L'anacrouse commence après la 4me noire, sur le 2me ré ♭ de la 2me mesure (texte original): elle est composée de 8 notes.

Exemple:



Telle quelle, la phrase est, de prime abord, incompréhensible; il n'en résulte qu'un tapotage. Voici comment elle doit être écrite, pour qu'instantanément la lumière et la pensée musicale en jaillissent.




On pourrait croire que ce Menuet doit être écrit à $^6/_8$, et qu'il forme des rythmes de 2 mesures. C'est une erreur! A $^6/_8$ le *temps fort*, à la fin de la 1re période, tomberait sur un *silence*, sur un vide: la carrure exige et impose la mesure $^{12}/_8$ [1]).

---

1) Très souvent c'est la fin, c'est la dernière mesure des périodes, des phrases, qui nous révèle la BONNE MESURE. Si la

Les deux premières périodes contiennent des anacrouses composées de 8 notes, la 3[me] n'en a que 5! Ce fait est caractéristique et de première importance. Il prouve qu'aux anacrouses on peut enlever ou ajouter une ou plusieurs notes, sans que le caractère anacrousique en disparaisse! Par exemple à l'Allegro di Molto de la Sonate Pathétique, qui est absolument de la même facture que le Menuet de Weber, que nous venons de citer, on peut enlever les 2 ou 3 *premières notes* qui suivent l'ut blanche pointée, note *finale* du Grave. Les trois notes sol-la♭-si♮ suffiraient pour conserver à l'Allegro le caractère anacrousique. Evidemment l'élan produit par trois notes est moins impulsif, moins passionné que celui qui résulte de l'anacrouse composée de cinq notes! Dans cet Allegro di molto, il faut aussi remplacer — au moins mentalement — la mesure ₵ par celle de $^4/_2$. Comme dans le Menuet de

---

mesure qui renferme l'ictus final du dernier rythme d'une période est suivie d'une mesure qui offre sur le *temps fort* un vide, un *silence*, c'est que la mesure employée est défectueuse : au lieu d'une mesure à deux temps, il faudrait une à quatre temps, au lieu d'une mesure à $^3/_8$, il faudrait une à $^6/_8$, etc. Chantez l'exemple de Brahms, (page 25), à 2 temps, chantez la Marseillaise à 2 temps : la première période est de 4 mesures, mais la 2[e] n'en a que 3, le 1[er] temps de la 4[e] mesure est occupée par un *silence*, par un *vide* : le coup fort tombe à *faux*. Cette *irrégularité* rythmique disparaît quand on emploie la mesure à quatre temps : c'est un coup faible qui tombe sur le *silence*. C'est le *rythme* qui *détermine* et *indique* la *bonne mesure*. Un vide analogue se produit à la fin d'une phrase, quand sa dernière période n'est composée que de deux mesures, les périodes précédentes en ayant chacune quatre. Alors les compositeurs et les exécutants, au sentiment rythmique puissant, remplacent les mesures qui manquent par un *point d'orgue*, et comblent ainsi le vide qui choque leur sentiment de symétrie (Voyez la note page 30.)

Weber, les rythmes forment des monopodies syncopées, pathétiques, c'est à dire des rythmes composés d'une mesure, car les notes formant des anacrouses ne *comptent* que comme nombre de temps, dans les mesures qu'elles complètent et terminent. Le Grave de cette Sonate doit être écrit à $^2/_4$ ; de chaque mesure à 𝄵 on doit en faire deux à $^2/_4$. Alors, dès la sixième mesure (texte corrigé) les anacrouses sautent aux yeux. Le Rondo allegro de cette sonate est aussi très intéressant : il contient des anacrouses cachées, blotties à la basse, des anacrouses agglutinées, soudées à la dernière note d'un trait ou soudure.

Ce sont précisément les rythmes syncopés, pathétiques, passionnés avec une croche ou une noire pointée au dessus de la note, suivie d'une blanche 𝅗𝅥 ou 𝅘𝅥𝅮 𝄾 𝅗𝅥 dont le Grave, à partir de la sixième mesure (texte corrigé) et l'Allegro di molto sont remplis, qui impriment à ces deux morceaux la force et la véhémence passionnées qui les caractérisent. Ils légitiment en même temps le titre *Pathétique* que Beethoven a donné à cette merveille musicale, titre dont il ne s'est servi que pour elle ! Mettez à la place de ces blanches syncopées, une blanche pointée 𝅗𝅥. tout le pathétique et toute la véhémence passionnée en sont amoindris.

Et dire que dans beaucoup d'éditions, entre autres dans celle d'E. d'Albert, plusieurs de ces syncopes sont accompagnées d'un *piano*. Supposons que Beethoven ait mis ce *piano ;* c'est certainement par erreur, dans le feu, dans la fièvre de la composition. Il jetait les *piano* et les *forte* sans se préoccuper si ces signes se trouvaient posés juste sous les notes auxquelles ils étaient destinés, ou s'ils étaient mis un centimètre trop tôt ou trop tard. Ces signes sont destinés à ceux qui

sentent et qui jouent en s'écoutant et non aux croque-notes.

Ne quittons pas Beethoven sans attirer l'attention de nos lecteurs sur le *presto* de sa Sonate Op. 106 et surtout sur l'*allegro molto* de l'Op. 110. Tous les deux, selon nous, sont anacrousiques et devraient être écrits à $^2/_4$.

Pourquoi, dans ce dernier, le point d'orgue sur le ré♭, quatrième croche (texte original) de la dernière mesure de la phrase en ré♭? Parce que Beethoven sentant que la phrase initiale de l'Allegro est anacrousique, sentait aussi qu'il manque à cette mesure deux temps de silence pour imprimer à la phrase ce caractère.

Eh bien, le point d'orgue sert à remplacer ces deux silences! Les deux premières notes de l'Allegro doivent former une anacrouse, ainsi que les deux noires qui suivent la blanche terminant la première période [1]).

O divin Beethoven! — Il fallait voir la figure de Bülow, quand nous avons attiré son attention sur ce passage, et sur beaucoup d'autres. Quelle chaleureuse accolade accompagnait son „ Merci “.

Le Plain-Chant, dit grégorien, est rempli d'ana-

---

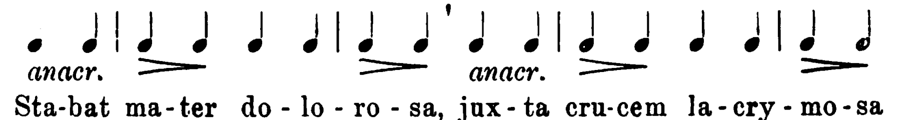
[1]) Beethoven et Mozart se servent souvent de ce moyen pour régulariser la carrure des périodes. Voyez Mozart, Fantaisie en ré mineur; Beethoven, Sonate pathétique, Allegro di molto et Rondo, Op. 110, Allegro molto. Le point d'orgue a donc pour eux deux significations: une rythmique, pour rétablir la carrure des périodes irrégulières, auxquelles il manque une ou plusieurs mesures — période que les Grecs appelaient incomplètes pour les distinguer de celles qui ont une mesure de trop, qu'ils appelaient surabondantes; — l'autre terminative, pour imprimer à la phrase un sens final, absolu, complet. Ce besoin de rétablir la carrure des périodes est si fort, que les artistes,

crouses. Chantez le „Stabat-Mater“ à deux temps, comme suit :

Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa

Il n'en résulte qu'un tapotage.

Chantez-le à 4 temps, avec anacrouse :




et vous êtes en possession de la vérité métrique et rythmique sinon de l'accent oratoire. Il en est de même du *Dies irae*, etc., etc. Dieu sait quel rôle jouent dans le *plain-chant* le rythme, l'anacrouse et les notes de *broderie* ou d'agrément, dont il est rempli. Généralement les partisans de l'accent oratoire n'en savent pas le premier mot. Ils ignorent le procédé d'exécution qu'il faut employer pour ces notes, d'agrément, les unes exigeant la rigidité des doigts, les autres une grande souplesse des doigts et des mains. Si, au moins, ils mettaient *après* la dernière note d'une anacrouse une barre de mesure ou, puisqu'ils n'en veulent pas, une *barre d'anacrouse*, cela éviterait une foule de fautes et de non-sens qui se glissent dans leur interprétation.

---

au sens rythmique délicat, emploient le point d'orgue même quand il n'est pas écrit. Ainsi Rubinstein et Bülow faisaient un point d'orgue dans l'Invitation à la Valse de Weber, avant la dernière reprise du thème initial de l'allegro ; de même à la 164[me] mesure de la Valse en la♭, op. 42, de Chopin, pour rétablir la carrure d'un rythme d'une mesure, les rythmes précédents étant composés chacun de deux mesures. (Voyez la note page 27.)

## Exercices pratiques.

Dès les premiers petits morceaux de la méthode, demandez à l'élève si la ou les premières notes qui commencent le thème ou le chant, forment une mesure complète. Si elles ne forment qu'un fragment de mesure suivi d'une barre, c'est que son commencement se trouve à la fin de la phrase ou du morceau : les notes qui se trouvent au commencement forment une anacrouse. Faites-les chanter, fredonner, et vous remarquerez qu'elles sont attaquées ou émises par une aspiration du souffle. Sur le violon, par le levé du coup d'archet. Ce fait est de première importance et doit être renouvelé au commencement de chaque morceau, de chaque phrase.





## Concordance entre la mesure et le rythme.

Que de fois, dans cet essai, nous avons parlé de mesures fausses et défectueuses.

Qui nous a permis de porter un tel jugement? La raison et le sentiment! Mais dire, a priori, que telle mesure est bonne, que telle autre est fausse, c'est affirmer une nécessité, c'est affirmer une loi supérieure, un principe auquel il faut se soumettre, sous peine de mal faire. Mais d'abord, où réside l'origine de la mesure et du rythme? En nous-mêmes! Car cette origine ne peut résider que dans un phénomène dont les mouvements réguliers offrent l'*alternance* de *force* et de *faiblesse*, le retour périodique, régulier, de deux en deux, de trois en trois, d'un choc, d'un son, d'une syllabe dont la force plus grande impressionne plus particulièrement le sentiment et lui apporte la sensation de repos, d'arrêt. La *respiration*, seule, possède cette particularité. En effet, la respiration fait battre à notre poitrine la mesure à deux temps. Par l'aspiration, elle se lève, s'enfle se gonfle, par l'expiration elle s'abaisse, s'affaisse et fournit ainsi le phénomène de l'arsis et de la thésis [1]). L'homme éveillé, sain, calme, non brisé par la fatigue ou l'émotion, respire à deux temps. Donc c'est la respiration qui est le prototype, le régulateur de la mesure musicale, et le

[1]) Arsis, du grec „lever", terme de la mesure, dernier temps d'une mesure. Thésis, premier temps, temps fort, frappé, de chaque mesure. Ictus, terme rythmique, du verbe latin icere, „poser, frapper"; premier et dernier temps fort d'un rythme.

générateur des rythmes ; c'est la respiration qui fournit à notre esprit le *terme de comparaison*, pour *mesurer* l'éternité du temps, à notre âme la sensation de repos, d'arrêt.

La respiration se compose de deux instants physiologiques, de deux mouvements : l'aspiration et l'expiration.

L'aspiration personnifie l'action, l'effort ; l'expiration représente le repos, le temps d'arrêt. L'expiration est symbolisée par le temps fort de la mesure, la thésis, le frappé ; l'aspiration répond au coup faible, au lever, à l'arsis de la mesure. Il est de toute évidence qu'avant de rendre, il faut prendre, avant de baisser, il faut lever ; exemple :




La respiration divisant l'éternité du temps en fragments égaux engendre spontanément la mesure à deux temps.

Ce n'est pas tout, elle engendre aussi la mesure à trois temps ! Ecoutez respirer une personne qui dort d'un sommeil calme, tranquille, normal. Le temps qui s'écoule entre l'expiration et l'aspiration est deux fois plus long que celui qui s'écoule entre l'aspiration et l'expiration ; une personne saine, à l'état calme, normal respire à trois temps. Exemple :




Mais la *mesure*, le mot le dit, n'est qu'un moyen de mensuration. Elle nous fournit bien le mètre, le terme de comparaison pour mesurer la longueur des rythmes, des périodes, des phrases musicales, mais c'est simplement un élément de discipline et de régu-

larité pour les musiciens ; elle n'exerce sur eux aucune influence psychique, ni spirituelle.

Frappez avec une baguette une longue suite de coups d'égale force et d'égale durée, aussi régulièrement que possible : vous n'aurez d'autre sensation, d'autre notion que celle de la régularité.

Frappez plusieurs fois de suite un coup fort, suivi d'un coup faible, puis un coup fort suivi de deux coups faibles, enfin frappez plusieurs fois de suite un coup fort suivi de trois coups faibles et vous obtiendrez des entités appelées *mesures* à deux, à trois ou à quatre coups appelés *temps*, selon le nombre de coups faibles précédés d'un coup fort que contient chacune de ces entités. C'est donc un élément *dynamique*, une force matérielle qui crée et engendre les différentes mesures, à deux, trois ou à quatre temps. Le temps est l'unité des mesures.

A présent frappez une suite de deux, trois ou quatre *mesures* d'égale durée, avec un *arrêt*, un repos, sur le temps fort, de deux en deux, de trois en trois, de quatre en quatre mesures, et vous obtiendrez des groupes de mesures, appelées Rythmes. La mesure est l'unité des rythmes. Ces Rythmes correspondent à des vers composés de deux, trois ou quatre pieds, terme métrique de la poésie. Avec les temps, on fait donc des mesures, avec les mesures des rythmes, avec les rythmes des périodes, avec les périodes des phrases, etc.

Frappez une suite de deux, trois ou quatre mesures, etc., répondant à la longueur d'un vers et aussitôt vous êtes incité à y appliquer des paroles, aussitôt l'idée vous vient de chanter des vers. Or les vers, les paroles sont l'expression la plus élevée de l'esprit.

Donc les rythmes sont l'expression d'une pensée musicale, la manifestation d'un élément spirituel: ils sont du domaine de l'entendement. Aristoxène[1]) a dit: „Le rythme spiritualise la musique". „Le rythme, c'est le Saint-Esprit de la musique", ajoute Hans von Bülow. Remarquez que le dernier coup fort d'un rythme, d'une période, d'une phrase est généralement suivi d'un *arrêt*, d'un *repos*, d'un silence. Donc, c'est un élément de *repos*, d'*arrêt* qui délimite les rythmes et les distingue des simples mesures. C'est un coup fort, une note plus accentuée, appelée *thésis*, qui marque et délimite les mesures; c'est un *arrêt*, un repos, appelé *ictus* qui délimite et marque la fin d'une pensée, d'une période, d'une phrase musicale. Mesure et rythme sont deux entités absolument *différentes*, sortant de la même source, ayant une même mère: l'éternité du temps.

Combien de musiciens sur mille possèdent ces connaissances si simples, si élémentaires. Tout cela est confondu, embrouillé dans leur cerveau. Disons avec les Genevois: „Post tenebras lux!"

Nous voici en possession de l'origine de la mesure et de celle du rythme; mais où trouver l'origine de la *bonne mesure?* C'est elle qui nous importe le plus. Précisément dans la *fusion*, dans la concordance ou coïncidence des *éléments* de force qu'offrent les *thésis* et les *ictus* qui marquent et *délimitent les mesures* et *les rythmes!* Oui, quand les accents métriques et rythmiques tombent simultanément sur une même note qui commence une mesure et qui est l'*ictus* d'un rythme,

---

[1]) Aristoxène, successeur de Platon, enseignait la science du rythme à l'Académie d'Athènes.

ils lui communiquent un redoublement de force, d'énergie, une vitalité particulière, une portée, une essence intellectuelle et psychiques étonnantes. De cet accouplement d'accent, produit synthétique de la compénétration, de la fusion des deux éléments : mesure et rythme, il résulte un effluve, un rayon de lumière et de clarté intellectuelles qui, avec une force, une vitesse et une spontanéité fulgurantes, envahissent l'entendement et le sentiment. Instantanément la raison de l'exécutant et de l'auditeur reconnaît l'harmonie des phénomènes métriques, perçus par l'instinct, et celle des phénomènes rythmiques perçus par l'intelligence. Instantanément cette unité dans la diversité, elle la transporte dans la sphère supérieure où l'homme comprend ce qu'il sent et s'en rend compte dans la plénitude de la clarté spirituelle : la conscience ! Oui, uniquement de cette pénétration de l'*esprit* du rythme dans la *matière* fournie par les sons et la mesure, uniquement de cette fécondation spirituelle, résulte la *bonne mesure* et, par elle, la compréhension d'une œuvre musicale. Ceux qui ne sentent pas, ceux qui ne battent pas la bonne mesure, la vraie, ont beau se démener, s'agiter, leurs gestes et mouvements restent stériles : ils s'agitent dans le vide, dans les ténèbres. „Seuls, les mouvements résultant de l'emploi de la bonne mesure, produisent la lumière dans notre intelligence et des effluves d'émotion dans notre âme“, dit R. Schumann, et Liszt ajoute : „Sans la bonne mesure, on ne bat pas la mesure, on la bâtonne !“

C'est la notion, la vérité la plus importante à mettre dans notre entendement, pour acquérir la connaissance et le sentiment de la *bonne mesure* dans laquelle toute phrase musicale doit être écrite. La

bonne mesure seule fournit la clé pour pénétrer dans le sanctuaire où réside la pensée musicale, l'esprit, le sens caché sous les notes et la compréhension des rythmes. Tant qu'on n'enseignera pas dans les écoles de musique ces principes fondamentaux, tant qu'on ne comptera pas les indications de fausses mesures comme des fautes plus graves que celles de quintes cachées, etc., on empêchera les musiciens de sentir et de comprendre de prime abord leurs propres œuvres et celles des autres.

Prendre et rendre, nous le répétons, telle est la fonction physiologique de l'homme. La première chose que fait un être en venant au monde c'est *aspirer*, prendre l'air : son premier vagissement, son premier cri est une *anacrouse !* La dernière chose que l'homme fait, c'est *expirer*, rendre le dernier soupir ; c'est l'arrêt, le repos suprême !..

Donc, le temps frappé de la mesure, correspondant au mouvement physiologique expiration, symbolisant l'état de l'âme en repos, correspondant ainsi à une concordance métrique et rythmique, physiologique et psychique, est seule apte à apporter à notre sentiment la sensation de repos, d'arrêt, de fin de période et de phrase musicale.

Le principe que nous venons de poser paraît être en contradiction absolue avec les faits, avec les réalités qu'on peut constater dans presque tous les morceaux. Très souvent la note finale d'une période ou d'une phrase se trouve au milieu ou même, parfois, à la fin de la dernière mesure et non au commencement. L'exécutant est frappé, étonné par ce fait étrange, anormal. Voici sa raison d'être.

Quand le premier, le deuxième, le troisième ou

même le quatrième temps de la dernière mesure d'une période, d'une phrase, est divisé, c'est-à-dire s'il contient plusieurs notes, alors la note qui suit, ayant une plus grande valeur que celles qui la précèdent, prend l'accent, elle est forte. Exemple:

♫ ♩ — ♫♩ ♩ — ♬♬ ♩ —, *etc.*

(Voyez le Presto agitato de la Sonate, op. 27, n° 2 de Beethoven, la 1[re] mesure, texte original, de l'Impromptu en la♭, de Chopin.)

C'est naturel: plus une note a de valeur, plus elle est riche, plus elle est forte, puissante. N'importe! La fin réelle est toujours *supposée* être au commencement de la dernière mesure d'une phrase, d'un morceau de musique. C'est pour éviter un arrêt trop brusque, pour éteindre toutes les attractions, tous les désirs de l'oreille et pour éviter un silence, un vide trop long, qu'on a recours à cet artifice anormal.

Pour terminer ce chapitre répétons encore une fois les deux principes que voici:

1° L'ictus final d'une période, d'une phrase doit tomber sur le *temps fort* de sa dernière mesure.

2° Au point de vue métrique, les notes d'égale valeur qui commencent les mesures, ont une égale force. La force, l'accent que reçoit la blanche, la noire ou la croche, etc. qui commence la première mesure d'une phrase *est égale* à la force que reçoit la blanche, la noire ou la croche qui commence la deuxième, la troisième ou la quatrième mesure, etc. Donc si, parmi ces notes, il y en a une plus forte, qui vous impressionne davantage, c'est qu'elle tire sa force non seulement d'un élément métrique, mais aussi d'un élément rythmique ou pathétique, étranger à la mesure; elle cumule la force de plusieurs éléments.

### Exercices pratiques.

La première chose à faire en déchiffrant un morceau, c'est d'examiner si la mesure indiquée en tête est bonne. Voyez si les premières notes *précèdent* ou *suivent* la première barre de mesure; chantez-les et faites attention si vous les attaquez avec une aspiration ou une expiration du souffle. Dans le premier cas, elles forment une anacrouse, dans le deuxième cas, il faut remarquer si l'attaque est facile, naturelle, et si les notes fortes coïncident avec le frappé de la mesure; remarquez s'il ne résulte pas un tapotage de cette manière de jouer ou de chanter la phrase.

Méfiez-vous, des mesures à deux temps, dans lesquelles l'accent, la note forte, tombe continuellement sur le deuxième temps. Plus encore, méfiez-vous de celles qui offrent des silences ou des notes prolongées sur le premier temps. Méfiez-vous des mesures indiquées par 𝄵 ou par $^{12}/_{8}$, etc., quand il y a continuellement une plus grande valeur, une blanche ou une blanche pointée, sur le troisième temps, etc., surtout si le premier et le deuxième temps offrent des noires, des croches, etc. Souvent vous avez envie de dédoubler ces mesures, de mettre une barre de mesure devant le troisième temps. Mais si, de cette opération en résulte un tapotage machinal, c'est que la mesure à deux temps ne leur convient pas: ce sont des mesures anacrousiques à quatre temps. Elles exigent une barre de mesure devant le troisième temps du texte primitif: les deux premiers temps formant anacrouse appartiennent à la mesure précédente. (Beethoven, Sonate Op. 27, Nº 1, Andante.)



Si vous rencontrez des phrases contenant des notes de petite valeur dans la première mesure et de grande valeur dans la deuxième mesure, méfiez-vous-en. Ce sont précisément ces sortes de rythmes qui ont trompé les musiciens les plus éminents et leur ont fait admettre la fausse idée qu'il y a des mesures fortes et des mesures faibles. Les trois quarts des valses modernes sont anacrousiques à deux temps, à $^6/_4$ ou à $^6/_8$.

Enfin méfiez-vous des phrases à trois temps, présentant le dessin métrique suivant :




offrant dans la première mesure, trois noires, suivies d'une mesure contenant une blanche ou une blanche pointée. (Voyez le fameux Ranz des vaches qui est anacrousique à $^6/_4$.)

## De l'accent pathétique
## et de la puissance picturale de la notation musicale.

---

Nous avons donné le nom de pathétiques aux notes qui ont plus particulièrement la puissance d'impressionner notre sentiment, de l'émouvoir, de le passionner. Ces notes n'offrent aucune *régularité*, elles peuvent tomber sur chaque note de la mesure, sur chaque temps et fraction de temps, sur des notes isolées aussi bien que sur des groupes de notes. Ces notes tirent leur force de leur *irrégularité*, de leur puissance à *détruire* les bases sur lesquelles notre musique est fondée. Toutes les notes imprévues, étrangères à la gamme ou au mode dans lesquels une phrase musicale est commencée, toutes les notes d'une mesure, qui ont une plus grande valeur que celle qui coïncide avec le coup frappé, avec le temps fort, ont la force d'amoindrir l'accent métrique, qui marque le commencement de chaque mesure, toutes les notes dont l'arrivée imprévue, insolite change la forme, l'image des dessins que tracent sur la portée les rythmes et les périodes qui les précèdent, exigent une accentuation plus forte qui les mette en relief, ou bien, par une nécessité de contraste, veulent être rendues par une sonorité délicate ou par une inflexion particulière. Le sentiment, de prime abord, n'en veut pas, il se regimbe, il faut les lui imposer : de là l'*accent pathétique*. C'est l'élément négatif des bases même de la musique, c'est une lésion de la loi, qui choque et heurte les habitudes



routinières, aveugles de la logique musicale. Plus ces éléments destructifs sont complexes et nombreux, plus ils impressionnent et agitent notre sentiment, mais aussi, plus ils exigent de force pour les lui imposer, force qui, souvent, hélas, frise la brutalité.... Plus, au contraire, ces éléments sont subtils, imperceptibles, et plus ils exigent de sensibilité, de morbidesse pour les percevoir et des procédés délicats pour les exprimer et les manifester. Rares sont les artistes qui les sentent. Eh bien, c'est leur caractère, leur essence qui les trahit et les fait sauter aux yeux de celui qui connaît la *puissance picturale* de notre admirable système de notation. De tous les phénomènes de l'exécution musicale, c'est celui qui est le plus facile à percevoir et à saisir: „Rayon céleste, sourire d'ange, effluves des âmes d'élite, source de poésie et d'extase, malheureux, vous avez la prétention de vouloir les corporifier", nous objectait Gounod. „C'est insensé!"

Oui, c'est insensé, mais... c'est une réalité. Plus que cela, c'est une réalité facile à démontrer et à prouver, maintenant que les causes de ces phénomènes sont connues, rendues visibles, tangibles, pour ainsi dire. Oui, aujourd'hui, l'exécutant a, à la disposition de son sentiment, deux sens: l'œil et l'oreille, qui lui révéleront les imprégnations psychiques dont les notes sont saturées et qui peuvent et doivent inciter et exciter la sensibilité de son âme et y provoquer des sensations, des mouvements et des sentiments. Nous l'affirmons, l'organe de la vision, l'œil du musicien, exercé habitué à observer, à comparer, peut distinguer les diverses formes des dessins rythmiques, l'œil peut voir les *particularités* caractéristiques que possèdent et que *tracent* certaines notes sur la portée musicale. Oui,

l'œil, en cette occurence, peut prêter un secours infaillible, inappréciable à l'oreille et au sentiment de l'exécutant. Il peut lui faire prédire, sur la simple inspection d'une page de musique, où il accélérera, où il ralentira, sur quelles notes il déployera de la force ou de la délicatesse ; plus que cela, un peintre, un dessinateur, ne possédant que les connaissances élémentaires de la musique, pourra en faire tout autant.

C'est l'évidence même, indéniable. Savoir c'est pouvoir. Puisque les notes *destructives* de la gamme et du mode sont stigmatisées, marquées par des accidents, ♯, ♭ ou ♮, puisque les groupes de notes qui ont la faculté d'impressionner, d'agiter, d'émotionner plus particulièrement notre sentiment, sont des IRRÉGULARITÉS, des EXCEPTIONS, ils dessinent et tracent forcément sur la portée, véritable *topographie musicale*, des images *exceptionnelles*, des dessins ascendants ou descendants, présentant des lacunes, des aspérités, des accidents de terrain caractéristiques, qui DIFFÈRENT et se DISTINGUENT par leurs formes et leurs particularités, des images et dessins graphiques que tracent les notes et groupes de notes RÉGULIERS, qui les précèdent ou qui les suivent ; ils feront tellement contraste avec eux, qu'au premier coup d'œil, ils sauteront aux yeux de l'artiste exécutant initié et averti, et éveilleront son attention. Tout cela peut être exercé, cultivé, enseigné, démontré et prouvé dans les écoles de musique... et de dessin ! Tout cela rendra l'exécution et l'interprétation musicales *expressives* et conscientes ; tout cela formera le moyen le plus efficace pour la *culture du sentiment*. Tout cela est pratiqué par intuition, par instinct, par quelques rares chefs d'orchestre !

Lamoureux nous a affirmé qu'un simple regard

superficiel, jeté sur la page d'une partition, lui en révélait instantanément nuances, mouvements, etc.

Nous ne doutions pas, en 1873, quand nous avons publié le *Traité de l'expression musicale*, que les phénomènes pathétiques que nous y avons énumérés et analysés, étaient tous, excepté un seul [1]), visibles sur la portée musicale et que la vision que l'œil pouvait rendre un si puissant appui au sentiment.

Aujourd'hui, si l'exécutant ne parvient pas à mettre de l'expression dans son interprétation c'est qu'il est affligé d'une triple infirmité : il est sourd, aveugle et trop paresseux pour s'instruire.

On nous accusera, peut-être, de matérialiser, de dépoétiser la musique, on proclamera l'im-pos-si-bi-li-té de rendre visible, tangible l'élément le plus subtil, le plus mystérieux de l'exécution musicale, celui dont l'action exerce le plus de puissance sur notre être psychique, l'élément éthéré, céleste, divin de la musique, celui qui nous aiguillonne et nous émotionne le plus, celui qui nous arrache aux misères de la terre et nous transporte dans les régions éthérées, où l'homme s'oublie, oublie souffrances, douleurs, joies et... espérances. On nous accusera de vouloir mettre les artistes sous un joug égalitaire. Vaines accusations : le véritable artiste saura toujours imprimer à son exécution l'estampille de sa personnalité, le cachet de sa supériorité royale !

En face de la grande difficulté de rendre les impressions et incitations qui l'émotionnent et dont son

---

[1]) Il n'y a que la grandeur des intervalles de mêmes espèces, des secondes, des tierces, des quartes, etc., que la portée n'indique pas ; ex. mi-sol sur la première et deuxième ligne clef *sol* forment une tierce mineure, sol-si sur la première et deuxième ligne clef *fa* forment une tierce majeure.

âme est le foyer, il produira les accents, nuances et mouvements avec goût, délicatesse et chaleur, avec un style tellement équilibré, parfait, qu'instantanément son interprétation sera pour tous une révélation, une création: il spiritualisera l'œuvre dont l'exécution lui est confiée.

Ce seront toujours le sentiment plus ou moins puissant et la sensibilité exquise de l'artiste, l'agent principal de l'expression. Si faible qu'il soit, ce sentiment on peut le *cultiver* et en obtenir artificiellement, sinon une chaleur intime, du moins un reflet, une velléïté d'expression. Jamais, au grand jamais, une fleur, une rose artificielle ne produira ni aux yeux, ni à l'âme le charme et l'impression d'une rose naturelle: toujours, uniquement l'artiste à l'âme esthétique, sera le créateur de l'expression, du charme, de l'émotion, de l'extase.

La théorie que nous venons d'exposer n'aurait-elle d'autre résultat que celui d'attirer l'attention des musiciens, jeunes et vieux, sur les phénomènes de l'exécution et de l'expression musicale, de stimuler leur curiosité, leur sagacité et leur esprit d'observation, de les habituer à s'écouter, à observer, à comparer, à discerner et nous nous estimerions heureux! Mais, ce que nous désirons le plus ardemment, c'est que, professeurs et élèves étudient la *puissance picturale* de notre admirable système de notation, si peu connu et si décrié [1]). Sans doute il n'est pas parfait. Il se pourra

[1]) Notre ami, M. Georges Beker, à Genève, possède une collection de projets nouveaux de notation musicale, destinés à remplacer celui que nous avons et qui est répandu dans le monde entier. Leurs inventeurs, tous de bons enfants, se font illusion. Jamais leurs notations graphiques, hiéroglyphiques, alphabétiques, chiffrées, etc., ne remplaceront celle qui existe.

que le chromatisme outré, exagéré, que l'enharmonie qu'on enseigne dans les écoles nécessitent quelques signes nouveaux qui changeront, tant soit peu, l'aspect de la notation *linéaire*. Jamais cette notation ne disparaîtra. Une existence aussi longue qu'à la musique elle-même lui est assurée. D'ailleurs ces remplacements ne se font pas arbitrairement par substitution, mais bien par infiltration lente, séculaire.

Une fois que l'humanité est en possession d'un outil, d'un levier d'une telle puissance civilisatrice, il fait partie intégrante de ses destinées immortelles.

Maintenant que nous connaissons la puissance picturale de la notation musicale, attirons l'attention de nos lecteurs sur certains faits qui font, pour ainsi dire, sauter aux yeux du musicien les phénomènes les plus expressifs, les plus empoignants de l'exécution musicale.

Avant tout, il faut que l'exécutant soit bien pénétré de la filiation, de la succession des dièses et des bémols qui forment l'armure des gammes majeures.

Les voici :

Pour les dièses : fa ♯, ut ♯, sol ♯, ré ♯, la ♯, mi ♯, si ♯.
Pour les bémols : si ♭, mi ♭, la ♭, ré ♭, sol ♭, do ♭, fa ♭.

Comme on le voit cette dernière filiation est au rebours, en sens contraire de celle des dièses. Il faut qu'il sache que la gamme d'*ut* et toutes les gammes majeures, ne contiennent que des intervalles majeurs et mineurs. Il faut qu'il sache que les dièses ou les bémols nécessaires à une gamme pour qu'elle produise le même effet, le même air que la gamme d'*ut*, constituent son armure : ils remplissent un rôle *diatonique*. Les véritables ♯ et ♭ *chromatiques*, euphémiques sont des notes qui adoucissent, *nuancent* certains intervalles ou passages trop

durs, ex. mi ré♯ mi, sol fa♯ sol ut, employés pour mi ré♮ mi, sol fa♮ sol ut; sol la♭ sol, re mi♭ ré ut, pour sol la♮ sol, ré mi♮ ré ut. Il faut qu'il sache que les intervalles augmentés ou diminués, que tous les accords, contenant *simultanément* dièses et bémols, sont chromatiques, pathétiques, faux: ils ont la puissance d'impressionner plus fortement notre sentiment et d'y produire une sensation, un certain *charme douloureux*, difficile à exprimer. Il faut qu'il sache que les bécarres♮ jouent un double rôle, remplissent une double fonction: quand ils baissent, remplacent, bécarrisent les *dièses*, ils jouent le rôle de sous-dominantes, de quatrième note de la gamme, le rôle que le *fa* remplit dans la gamme d'*ut*; quand ils remplacent les *bémols* ils jouent le rôle de *sensible*, le même rôle que le *si* joue dans la gamme d'ut.

Toutes les gammes majeures sont stigmatisées, caractérisées exclusivement par des dièses ou par des bémols, sans mélange. Il n'y a que deux gammes mineures, celle de ré et celle de sol mineur qui offrent dans la même gamme dièse et bémol; la gamme de ré mineur a un *si*♭ et un *ut*♯; la gamme de sol mineur a un *si*♭, un *mi*♭ et un *fa*♯. Notez bien que ces deux gammes sont faciles à retenir: elles portent le nom de deux poissons, raie et sole....

Fait des plus importants: dans les gammes mineures, avec une *sensible* et avec la *tierce* et la *sixte* mineures, si le *dernier dièse* de l'armure coïncide avec un *bécarre* qui, dans la filiation des dièses le *précède*, si un *ut* dièse coïncide avec un *fa*♮, si un *sol*♯ coïncide avec un *fa*♮ ou un *ut*♮, cela engendre quatre intervalles chromatiques, pathétiques. Par exemple en *la* mineur le *fa*♮ coïncidant avec *sol*♯ engendre:

1° La seconde augmentée fa ♮-sol ♯; 2° Son renversement, la septième diminuée sol ♯-fa ♮; 3° La quinte augmentée ut ♮-sol ♯, et 4° son renversement, la quarte diminuée sol ♯-ut ♮. De même si le dernier bémol d'une armure se trouve dans un accord plaqué ou arpégé, avec un bécarre qui dans la filiation des bémols *le précède,* cela produit aussi quatre intervalles chromatiques, pathétiques, etc.

Un mi bémol avec un si ♮ engendre la quinte augmentée mi ♭-si ♮, ayant pour renversement la quarte diminuée si ♮-mi ♭; un la ♭ avec un si ♮, engendre la seconde augmentée, la ♭-*si* ♮ et la septième diminuée si ♮-la ♭, etc.

Tout accord, plaqué ou arpégé, contenant dièse et bémol est chromatique. Tout accord qui contient un ♮ détruisant un dièse ou un bémol de l'armure qui, dans la filiation des dièses et des bémols *le précède,* est chromatique. Tout accord chromatique est faux !

Plus un accord porte en lui d'éléments destructifs des bases de la musique et plus il est fort. Exemple: L'accord fa ♯, la ♮, ut mi ♭, dans la première mesure (texte original) du Grave de la Sonate pathétique, porte en lui sept ou huit éléments pathétiques. En supposant ce Grave écrit dans la bonne mesure, à $^2/_4$, cet accord doit être précédé d'une barre de mesure, donc il tombe sur le premier temps de la deuxième mesure. Il prend: 1° Un accent métrique, marquant le commencement de la mesure; 2° Un accent rythmique, comme *pénultième*, avant-dernière note d'un rythme féminin; 3° Un accent pathétique comme grande valeur, l'unique blanche dans le rythme; 4° Il est répétition temporale, dernière note d'une mesure, répétée au commencement de la mesure suivante; 5° Note





aiguë, la plus haute du rythme ; 6° C'est un accord chromatique, un accord de septième diminuée fa♯-mi♭, ayant pour renversement mi♭-fa♯, seconde augmentée; 7° Il porte en lui, cachée, la quinte mineure fa♯-ut, et son renversement, la quarte majeure ut-fa♯. C'est un accord pathétique, faux. L'oreille n'en veut pas, il porte obstacle, il retarde l'arrivée de l'accord sol-si♭-ré que l'oreille désire. Supprimez cet accord rebelle et l'oreille est satisfaite; mais tous les caractères pathétiques, expressifs, *disparaissent* du rythme. Supprimez au contraire le dernier accord du rythme sol-si♭-ré et l'idée musicale est suspendue, privée de sens : c'est comme si l'on enlevait à une phrase grammaticale son régime.

C'est après mûre réflexion que nous avons choisi cet accord comme exemple. L'analyse que nous venons d'en faire montrera aux lecteurs la complexité étonnante des éléments multiples, expressifs et pathétiques, qu'un accord peut contenir, et les aspects divers sous lesquels il peut être envisagé. Il montrera aussi l'esprit d'observation, la sagacité et le discernement qu'il faut employer pour s'en rendre compte. Qu'on analyse avec soin quelques accords chromatiques, et on constatera facilement qu'on est en pleine possession de la théorie que nous venons d'exposer et l'immense profit qu'on en retirera. Il fallait entendre Rubinstein et Bülow. Ils avaient l'intuition et ils sentaient la puissance expressive et émotionnelle que possèdent les intervalles chromatiques, ils ne dédaignaient pas de les faire ressortir. Il faut entendre Planté pour se faire une idée de la sensibilité exquise avec laquelle il perçoit ces phénomènes si subtils de l'expression, cachés, soit dans le chant, soit dans l'accompagnement. Aucun intervalle chromatique si expressif, si pathétique, ne

lui échappe, il faut sentir avec lui la délicatesse infinie des procédés d'exécution dont il se sert pour rendre ses impressions, il faut être témoin de l'ineffable extase qu'il produit dans les âmes d'élite de ses auditeurs, pour se faire une idée, pour comprendre l'enthousiasme délirant qui s'empare de son auditoire.

Et dire que les trois quarts des musiciens exécutants ignorent ou dédaignent ces puissants moyens d'émotion, ayant la conviction que leur technique suffit pour leur assurer succès, gloire et immortalité !...

Tous les autres phénomènes pathétiques qui peuvent et doivent exciter dans l'âme de l'exécutant des modifications et des changements de *mouvements* et de *nuances:* les rallentendo et accelerando, les crescendo et diminuendo, les forte et les piano, etc., *sont peints sur la portée* et mis en relief avec la même exactitude par les groupes ascendants ou descendants dessinés par les notes.

Il faut donc que l'exécutant leur prête toute son attention. Ils ont pour résultat de rompre, de briser l'uniformité de l'allure du mouvement et du dynamisme, des nuances, dans lesquels une œuvre doit être exécutée.

Ce sont ces modifications, ces changements de *vitesse* et de *force* qui jettent une variété infinie de contrastes sur l'exécution, l'animent et la poétisent.

Comme nous avons consacré dans le *Traité de l'expression musicale*, au chapitre de l'accent pathétique, à chacun de ces phénomènes un examen spécial, accompagné d'exemples gravés dans le texte, nous prenons la liberté de renvoyer les lecteurs à cet ouvrage. Hélas il y a cinquante ans que le *Traité de l'expression* a été écrit. Cet espace de temps forme la période la plus glorieuse de l'histoire de la musique.

Les lecteurs ne seront donc pas étonnés d'y trouver des exemples vieillis, sans valeur. Ce sera pour eux une merveilleuse occasion de cultiver leur sentiment en les remplaçant par des exemples empruntés à la musique moderne.

### Exercices pratiques.

A chaque phrase il faut demander à l'élève; „Quelle note vous a le plus impressionné? Pourquoi?“ Une note n'est pas belle parce qu'elle vous plaît, elle vous plaît parce qu'elle est belle, parce qu'elle réveille en vous une sincère émotion, un beau sentiment, une pensée élevée. L'élève doit s'habituer à annoter de petits morceaux, à y mettre tous les signes d'accentuation, de nuances et de mouvements, etc.

Il doit s'habituer à corriger les fautes des signes rythmiques, métriques, etc. Ce sera le meilleur moyen d'appliquer nos principes. Il ne faut jamais exécuter un morceau sans examiner, aussitôt après le déchiffrage, s'il ne renferme pas des éléments pathétiques c'est-à-dire des notes exceptionnelles aux points de vue métrique, rythmique, tonal-modal et harmonique: syncopes, valeurs exceptionnelles, grandes ou petites, triolets exceptionnels, des groupes de notes voisines aigües ou graves, des répétitions temporales, des notes, intervalles ou accords chromatiques, des notes aiguës, des notes hautes remplaçant des notes graves, des notes changeant la direction ascendantes ou descendantes ou la disposition du dessin rythmique, des retards ou apogiatures, des notes marchant par degré conjoints après disjoints, des disjoints après conjoints, etc. L'élève doit indiquer les notes et passages susceptibles d'ac-

centuation, mettre lui-même les signes : chevrons, points, virgules, les *f*, les *sf*, les *ff*, les *p*, les *pp*, etc. et corriger enfin toutes les indications fautives.

En un mot il faut que les maîtres habituent leurs élèves à *s'écouter* ; qu'ils tiennent continuellement leur attention en éveil, qu'ils les forcent à observer, à raisonner. Voilà les moyens d'en faire de bons musiciens sachant ce qu'ils font, ce qu'ils entendent, ce qu'ils sentent et s'en rendre compte. Voilà les moyens de ne pas en faire des machines à moudre des notes. Voilà la méthode à suivre pour *cultiver le sentiment musical*.



# Innsbruck ich muss dich lassen.

## *(Heinrich Isaac und Cosmas Alder.)*

Von

**Dr Adolf Thürlings**

ord. Professor an der Universität Bern.

---

In den folgenden Blättern sollen zwei Liedtypen mit ihren Tonsätzen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in vergleichende Betrachtung gestellt werden. *Isaac*s Melodie und Satz erfreut sich einer seltenen Berühmtheit, während das Gegenstück seit vier Jahrhunderten in einer unvollkommenen Handschrift geschlummert hat und so gut wie unbekannt geblieben ist. Ich verfolge aber mit der Gegenüberstellung beider nicht etwa den Zweck, das zweite Lied einer „unverdienten Vergessenheit zu entreissen“ und ihm den „gebührenden Platz“ in der musikalischen Literatur zu verschaffen. Das Innsbrucklied des Berner Komponisten *Cosmas Alder* († 1550) erweist sich durchaus als Werk eines zweitklassigen Meisters, gewiss so gut gearbeitet, wie ein Dutzend anderer Kompositionen jener Zeit, die durch die Betriebsamkeit der musikhistorischen Ausgrabungsarbeit der letzten Jahrzehnte zutage gefördert wurden; aber hervorragend und von besonderem Reize ist es kaum. Die Vergleichung mit *Isaac*s unvergänglichem Werkchen soll nur einen neuen kleinen Beitrag liefern zu der immer noch so wenig ergründeten Frage nach der Entstehung der volkstümlichen deutschen Liedweisen des 16. Jahrhunderts.

---

## I.

Unter allen weltlichen deutschen Liedern der älteren klassischen Periode hat keines *Isaac*s „Innsbruck ich muss dich lassen" an dauernder Popularität auch nur annähernd erreicht. Die „sanft wehmütige" [1]) Melodie „muss ein Stück deutschen Lebens, deutscher Gefühlsinnigkeit in sich bergen, dass sie fünf [!] Jahrhunderte durchlebte und noch immer gern gesungen wird," schreibt treffend *Böhme* [2]), der sich in der Zeitbestimmung allerdings wohl etwas vergriffen hat. Nach ihm soll *Isaac* die im Volke längst vorhandene Melodie „schon um 1475" [3]) vierstimmig bearbeitet haben. Für diese Annahme fehlt uns jeder Anhalt. Allerdings hat *Isaac* gewiss zu jener Zeit schon komponiert, und es besteht also eine theoretische Möglichkeit, dass auch sein Satz zu „Innsbruck" schon aus so früher Zeit stamme. Aber abgesehen davon, dass die Faktur des berühmten Tonsatzes in ihrer reifen Abgeklärtheit auf eine spätere Abfassung hinzeigt, besitzen wir auch in dem gesamten uns zugänglichen Quellenmaterial des 15. Jahrhunderts nicht die leiseste Andeutung, die auf das Vorhandensein der Worte oder der Weise unseres Liedes schliessen liesse. Zu berücksichtigen ist auch, dass *Isaac* die Stadt Innsbruck vor 1497 wohl schwerlich gesehen hat.

Der Textanfang taucht als Stichwort einer Weise zu einem religiösen Lied zuerst in der Münchener Hand-

---

1) ***Ambros,*** Gesch. d. Mus. III, S. 383.

2) Altdeutsches Liederbuch, Lpz. 1877, Nr. 254 (S. 332—334).

3) Nach *Eitners* Monatsheften f. Musikgesch. I, 66 „um 1480". Auch spätere Angaben bleiben wenigstens beim 15. Jahrhundert.

schrift Cgm 808 des 16. Jahrhunderts und einem Einblattdruck aus der gleichen Zeit auf. Die beiden Objekte stehen wohl im Zusammenhang miteinander. In der Handschrift heisst es Fol. 5a unter No. „4" (der Einblattdruck weicht nur in der Orthographie ab): „Ein liedlein von sanndt Anna vnnd Joachim. In dem thon Inspruck ich muss dich lassen.

Frölich so will ich singen. Ich hoff mir söll gelingen. So will ichs heben an. Maria die wardt geporen. Von sanndt Annen ausserkoren. Von Joachim der heilig man".

Im Unterschied von dieser ersten Strophe hat der letzte Vers der übrigen zehn Strophen nur je *sechs* Silben, sodass überall der dritte Vers dem letzten metrisch gleich ist.

*Böhme* zieht aus diesem Vorkommen den Schluss, dass *Isaacs* Text und die von ihm verwendete Weise „mindestens aus dem 15. Jahrhundert" stammen und „lange vor der Reformation beliebt" gewesen sein muss. Wir wollen vorsichtiger sein und unsere Schlussfolgerungen ein wenig einschränken. Sicher ist zunächst nur, dass zu der Zeit, wo die Münchner Handschrift und der Einblattdruck entstanden, also im ersten oder zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts[1]), ein Lied nebst Weise mit dem Anfang: „Innsbruck ich muss dich lassen" bekannt war, und dass dieses Lied das gleiche Metrum hatte, wie *Isaacs* Lied. Sollte dieses Lied mit dem *Isaac*'schen völlig identisch gewesen sein, so ist immer noch auch die Möglichkeit zu berücksichtigen, dass das Lied nicht etwa schon „seit langem beliebt",

---

[1]) *Wackernagel*, K. L. II, S. 1022 und nach ihm *Böhme* meinen 1505, doch ohne Beweis.

sondern erst kurz vorher entstanden und dann schnell bekannt geworden wäre.

Weitergehende Schlüsse sind auch aus einem Liede der Heidelberger Handschrift Pal. 343, die übrigens um 1550—55 entstanden ist [1]), nicht zu ziehen. *Böhme* veröffentlicht dieses fünfstrophige Lied, dem eine Melodie nicht beigegeben ist, das aber im Versmass des Innsbruckliedes steht, unter Nr. 255 auf S. 334 nach *Görres* [2]), der aber im ersten Worte statt Js Z, und statt p v gelesen hatte, wodurch der Anfang herauskam:

Zurück muss ich dich lassen,
ich far dahin mein strassen.

Darum hielt es *Böhme* für eine Nachbildung des Innsbruckliedes. Schon *Uhland* [3]) hatte aber richtig gelesen, und dieses Lied ist so entschieden volksmässiger, als *Isaac*s Lied, dass das umgekehrte Verhältnis mindestens ebensoviel Wahrscheinlichkeit für sich haben dürfte.

Es besteht eine Überlieferung [4]), deren ältere Quellen ich nicht habe finden können, dass Kaiser Maximilian I. selbst der Dichter des Innsbruckliedes gewesen sei. Dieser unkontrollierbaren Angabe dürfte eine richtige Beobachtung zugrunde liegen. Unser knappes, dreistrophiges, aber durchaus in sich abgeschlossenes Lied enthält nur in der ersten Strophe eine allgemeinere

---

1) *Kopp,* Die Lieder der Hdb. Hds. Pal. 343, Berl. 1905 S. VIII und S. 153.

2) Altdeutsche Volks- und Meisterlieder aus Handschriften der Heidelb. Bibl., Frankfurt a. M. 1817, S. 123.

3) Alte hoch. u. nd. Volksl., Stuttg. 1844—46. Nr. 69 B. — Die Heidelberger Hds. 109, die *Böhme* zuerst irrig als Quelle angab, hat kein Lied dieser Art. S. *Bartsch,* Katalog, Nr. 66, S. 27—30.

4) *Ambros* a. a. O.

Klage über die Not des Scheidens von der schönen Stadt; solche Klage könnte allenfalls auch einem Handwerksburschen in den Mund gelegt werden. Aber gleich die zweite Strophe zeigt den tieferen Grund dafür, dass „mein freud ist mir genommen“, und zugleich die persönliche Bestimmung des Liedes. Das Leid soll einzig der Geliebten anvertraut werden, die allein den Sänger versteht und ihm Mitgefühl, „Erbarmen“ entgegentragen wird. Die dritte Strophe enthält das Gelöbnis der Treue und ein Gebet, dass auch die Geliebte, der „trost ob allen weiben“, in ihrer Tugend möge bewahrt bleiben, „bis dass ich wieder komb“. Form und Gehalt des Gedichtes haben entschieden mehr vornehme und eher höfische, als volksmässige Züge. Mag auch die Situation auf die Person des Kaisers so wenig passen, wie auf die des bejahrten Komponisten, so zeigt doch das feine Kabinettstückchen weit eher auf die gebildete Umgebung des ritterlichen Monarchen, als auf die Sphäre wandernder Gesellen[1]).

Dieselbe Beurteilung wird man auch der mit dem Tonsatze so innig verschmolzenen schönen Melodie zubilligen müssen. So einfach die Faktur, so meisterlich ist sie. Und sie hat eine ganze Geschichte. *Faisst*[2]) erkannte in der Bassstimme des Liedes von *Johann Kilian*[3]): „Ach lieb ich muss dich lassen“, dessen Text

---

1) Möglicherweise hat zu der erwähnten Überlieferung auch der rein äusserliche Umstand beigetragen, dass in dem fünfstrophigen Lied (aber nicht in dem dreistrophigen *Isaac*'schen!) Anspielungen auf auswärtige Geschäfte stehen, die der heiligen Maria und Anna anvertraut werden, und dass der Schlussvers dann geradezu lautet: „Gott behüet mir die schönste kayserin!“

2) Monatshefte f. Musikgesch. 1872, Beilage S. 47 f.

3) Monatshefte f. Musikgesch. 1871, S. 181, aus *G. Forster*s Liederbuch von 1556, 4. Teil Nr. 18.

ja auch eine Parodie des Innsbruckliedes ist, eine genaue Wiederholung des *Isaac*'schen Tenors, und es stellte sich ferner heraus, dass dieser Tenor in derselben Sammlung, der wir das *Kilian*'sche Lied verdanken, noch einmal analog verwendet wurde, nämlich als Diskant zu dem Liede des *Jobst von Brant*[1]): „Ach Gott ich muss verzagen". *Otto Kade*[2]) versuchte daraus den Schluss zu ziehen, dass in *Isaac*s Lied der Tenor der eigentliche Melodieträger, demnach der Sopran Gegenmelodie, Kontrapunkt zum Tenor, also durchaus Arbeit des Komponisten, *nicht* ältere Volksmelodie sei. *Kade* ging aber noch weiter: beide Melodien, so meint er, seien so sehr Zwillinge, dass auch die „ursprüngliche" nur mit der andern zugleich gedacht werden könne; sie sei also auch von *Isaac*. Diese letztere Folgerung hebt eigentlich die erste wieder auf. *Faisst*[3]) fand, die zweimalige Verwendung des *Isaac*'schen Tenors sei genügend durch den Umstand erklärt, dass man in der Regel bei den Liedern jener Zeit die Melodie im Tenor gesucht habe, sodass *Kilian* und *Brant* bei diesem Ausnahmefall einer Täuschung verfallen seien. Die lang hingezogene Untersuchung hatte kein einheitliches Ergebnis. Der von *Kade* beobachtete Zwillingsaufbau des Soprans und des Tenors gehört in der Tat zu den markantesten Eigenheiten des Tonsatzes, der an Feinheit und Genialität den Vergleich mit den besten Erzeugnissen auch der späteren Klassizität nicht zu scheuen hat. Vielfach in kühner melodischer Gegenbewegung, aber meist in rythmischem Gleichlauf dahin-

---

1) In der gleichen *G. Forster*'schen Sammlung von 1556, 4. Teil, Nr. 14.

2) Monatshefte f. Musikgesch. 1873, S. 85—92.

3) Monatshefte f. Musikgesch. 1874, S. 49—56.

schreitend, erringen diese beiden Stimmen gegen einander eine gewisse Verwandtschaft und Ebenbürtigkeit, die durch die nach beiden Seiten helfenden, rhythmisch stärker ausladenden anderen Stimmen eher noch deutlicher wird. Sollte es sich je herausstellen, dass eine ältere, schon volkstümliche Melodie zugrunde läge, so muss doch schon angesichts des *Isaac'*schen Aufbaues angenommen werden, dass auch die Sopranmelodie ihre rhythmische Prägung und höchst wahrscheinlich auch ihre melodische Ausfeilung erst gleichzeitig mit dem Tonsatz gewonnen hat. Andererseits wird man aber doch *Faisst* darin recht geben müssen, dass nur die Sopranstimme als eigentliche Liedweise gedacht werden darf.

Nur hätte dieses Resultat auf einfacherem Wege erzielt werden können, wenn man eine doppelte Notiz von *Ambros*[1]) beachtet hätte. Dieser erwähnt zuerst, dass in *Isaac*s Missa Carminum, „Volksliedermesse", u. a. im Christe auch *Isaac*s eigenes „Inspruk u. s. w." vorkomme, und fügt später bei, dass diese Melodie hier im Tenor, statt wie im Liede im Sopran, stehe. Hiezu müssen wir aber auch eine doppelte Bemerkung machen. Vor allem sagt hier der Ausdruck „Volksliedermesse" als Übersetzung von „Missa Carminum" entschieden zu viel; es muss einfach heissen: „Liedermesse". Sodann ist die Innsbruckweise, und zwar ausschliesslich die Sopranmelodie, in diesem Werke[2]) nicht bloss im Tenor,

---

[1]) Gesch. d. Mus. III, S. 380, 383.

[2]) Die Messe fehlt unter *Isaac* in *Eitner*'s Quellenlexikon; die Sammlung, in der sie erschienen: Opus decem Missarum 4 v. collectum a Georgio Rhavvo. Vuittemb. 1541, ist dort unter *Rhaw* mit den Fundorten Berlin, München (Alt, Tenor), Wien Hofb. erwähnt. In *Eitner*s Bibliogr. d. Sammelwerke S. 69 ist auch das vollständige Exemplar der Landesbibl. Kassel genannt, das ich benutzen durfte.

sondern ziemlich genau und ohne kontrapunktische Einschaltungen auch im Sopran des zweiten Christe zu finden. Alt und Bass sind zwei neutrale Stimmen, die entweder blosse Kontrapunkte sind, oder vielleicht einzelne Themen von anderen Liedern enthalten, was der Untersuchung wert wäre[1]).

Die Sopranweise des Liedsatzes ist also die Hauptmelodie, für die im Sopran und Tenor des Christe secundum der Missa Carminum eine zweite, und zwar mindestens ebenbürtige Quelle vorliegt. Die Unterschiede in dieser zweiten Quelle zwischen Sopran und Tenor, die einander nachlaufen, erklären sich aus den Bedingungen des Satzes; zwischen ihnen und der Liedmelodie bei *Forster* bestehen in den ersten fünf Zeilen geringe rhythmische und im Anfang der vierten Zeile eine belanglose melodische Abweichung[2]). Die Übereinstimmung ist hier in beiden Quellen so gross, dass über den melodischen Verlauf kein wesentlicher Zweifel bestehen kann.

Um so grösser und merkwürdiger ist aber die grelle Verschiedenheit in der letzten Zeile. Es kann ja nicht auffallen, dass in dem Satz der Missa, dem einzigen übrigens, der darin für gleiche Stimmen gesetzt

---

[1]) S. Beilage II. Ausser dem „Christe secundum" enthält nur noch das „Agnus tertium" der Missa Carminum ein genau ausgeprägtes und (hier in allen vier Stimmen) durchgeführtes Liederthema, dessen Anfang: Agnus De-i, agnus De-i auf die Weihnachtsweise: „Alle Welt springe und lobsinge", *Bäumker*, das kath. deutsche Kirchenlied I, S. 307, auch durch *Wolfrums* Weihnachtsspiel bekannt geworden, hindeutet. In den übrigen Teilen der Messe dürften noch manche Liederthemen versteckt sein.

[2]) Vgl. Beilage III.

ist, „Sopran“ und „Tenor“, also erste und dritte Stimmen zuletzt auseinandergehen. In den fünf ersten Zeilen setzen die beiden Stimmen stets einen bis anderthalb Takte nacheinander ein, und es ist echt *Isaac*'sche Kunst, die hier ohne wesentliche melodische Änderung befriedigende Harmonie hervorgebracht hat; aber in der letzten Zeile kommen die Stimmen zusammen, und die Kadenzierung fordert, dass die erste Stimme aus der Melodie heraustritt und die höhere Oktave zu gewinnen strebt. Der Tenor sollte aber nun doch, wie man nicht anders denken kann, die Melodie mit möglichster Reinheit ihrem Abschlusse zuführen. Die Imitationen in den neutralen Stimmen und teilweise sogar im Sopran deuten denn auch darauf hin, dass der Tenor hier Prinzipalstimme ist [1]).

Aber nun vergleiche man diesen Tenor und seine eigentümlichen Terzen- und Quintensprünge mit dem weich dahinfliessenden Sopranschluss des Liedsatzes! Hier besteht so gut wie gar kein Zusammenhang, was bei der fast völligen Gleichheit der fünf ersten Zeilen

[1]) Die Baseler Hs. F. X. 21, eine einzelne Tenorstimme in 16° obl. mit deutschen Liedern aus dem 2. und 3. Viertel des 16. Jahrh. (*Richter*, Katalog Nr. 24, S. 59—68) hat Fol. 68a eine alemannische Fassung des dreistrophigen, also des *Isaac*'schen Innsbruckliedes, dem älteren Bestande der Handschrift angehörig. Gegenüber aber, Fol. 67b, steht oben eine Melodie zu „Es wolt ein meytlin grassen gan“ ohne weiteren Text, aber mit dem Beisatz: „ysaac“; darunter von etwas späterer Hand (*Ludw. Iselin* [?], 1559—1612) der Tenor des Christe secundum der Missa Carminum, ganz genau wie im Druck, nur am Schlusse eine Brevis und eine Longa, jedoch nur mit folgenden Worten: „Isbruck ich můs dich lossen, ade socius.“ Man darf vermuten, dass der Schreiber die Missa vor sich gehabt hat, aber nach diesem Satze das *Lied* gesungen wissen wollte; die erste Note, f semibrevis mit Punkt, ist aus der Messe, wo sie zu dem Text „Christe“ passt, stehen geblieben, während sie nach dem Liedtext in zwei Noten aufgelöst sein sollte.

doppelt auffallend ist. Der Schluss des Liedes bringt den meisterlichen Satz zu meisterlichem Abschluss; aber als Melodie allein gedacht passt der Abschluss des Missasatzes fast besser zum Vorhergehenden[1]), und gerade die Häufung der Terzenschritte erscheint wie eine logische Folge und Pointierung der Terzenfolgen in den Zeilen 1, 2, 4, 5; auch ist der kontrapunktische Aufbau ebenso sicher echt *Isaac*'sch, wie beim Innsbrucklied. Wer will dies Rätsel lösen? — Wichtig ist jetzt jedenfalls die Überlieferungsfrage, die etwas näher berührt werden möge. Für beide Werke auffallend ist nicht nur die späte Veröffentlichung durch den Druck, mehr als zwanzig Jahre nach *Isaac*s Tod („Innsbruck" 1539 Nürnberg, Missa Carminum 1541 Wittenberg), sondern noch mehr das absolute Fehlen beider in früheren Handschriften. Die Missa Carminum ist auch später, soweit die bekannten Quellen reichen, nie mehr veröffentlicht worden, noch ist von ihr in der Literatur die Rede. Ihre Echtheit ist dennoch nicht wohl zu bezweifeln. Der Stil, die Idee eines Aufbaues auf Liederthemen, bei dem das Innsbrucklied in so origineller Weise zu einem der Brennpunkte gemacht ist, sprechen jedenfalls nicht dagegen; die Autorität eines so tüchtigen und sachkundigen Sammlers wie der Wittenberger Drucker *Georg Rhaw* es war, spricht sicher dafür. Ganz gewiss sind aber an dieser Messe keine wesentlichen Änderungen durch den Herausgeber vorgenommen worden.

Nicht ganz so sicher sind wir in dieser Hinsicht bei *Georg Forster*, dem hochverdienten Sammler und

---

[1]) Allerdings knüpfen auch die vier ersten Noten des Liedschlusses an die dritte Zeile an, aber wiederum nur an die Version der Missa!

Herausgeber der 380 „Teutschen Liedlein“, die in Nürnberg in fünf Teilen 1539—56, zum teil noch 1561—1565 wiederholt zur Veröffentlichung kamen. Allerdings ist das Bild dieses Mannes von *Eitner*, der ihn im übrigen gebührend schätzt, meiner Meinung nach dadurch stark verzeichnet worden, dass er in ihm stets den Dilettanten sieht, der mit seinem Material höchst willkürlich umspringt und „alles besser zu verstehen meint“. Auch die verdienstvolle Herausgeberin der *Forster*'schen Texte[1]), *M. Elizabeth Marriage*, meint, er habe in dieser Hinsicht „kein ganz reines Gewissen gehabt“. In Wirklichkeit besteht aber zwischen den Vorreden zum I. und II. Teil nicht der von ihr angenommene Widerspruch: zum I. Teil sagt *Forster*, dass er grossen Fleiss, manchmal vergeblich, aufgewendet habe, die rechten Texte der Liedlein zu „bekommen“; beim II. Teil will er dann allerdings „etwas fleyssiger dann villeycht in den vorigen (Liedlein)“ gewesen sein, aber das bezieht sich nicht wieder auf die Auffindung, sondern auf die Unterlegung der Texte; und hierin waren ja die Tonsetzer selbst meist sehr salopp; ausserdem waren ja erst die Lieder des II. Teiles vorwiegend für den Gesang, die des I. vorwiegend für das Instrumentenspiel bestimmt gewesen.

Richtig ist, dass unter der grossen Zahl von etwa 300 mit Komponistennamen versehenen Liedern der *Forster*'schen Sammlung vielleicht ein halbes Dutzend einen falschen Namen trägt. Das ist aber doch ohne alle Bedeutung. Was aber die „Änderungen“ in den Noten betrifft, so macht *Eitner* leider nirgendwo bestimmte Angaben; eine genaue Nachprüfung wäre erwünscht, ist aber bei dem Mangel allgemein zugäng-

[1]) Halle a. d. S. 1903, S. X.

licher Partituren eine schwierige Sache. *Forster* selbst spricht sich indessen in der Vorrede zum I. Teil deutlich darüber aus: „Das aber vil liedlein hierein in etlichen Noten vnd worten anderst, denn bissher getruckt, oder von jren eygenen Meysteren gesetzt, vnd gemacht worden, ist nit wunder, denn die exemplaria, darauss ich solche liedlein hin vnd wider geschrieben, manchsmal ser falsch gewesen, dz ich auch zum dicker mal deren gelacht, so solche falsche liedlein für rechte gesungen, vnd nit gemerckt haben, derhalb ichs denn damit sie nit falsch weren, offt inn Noten vnd wörter der rheim halben hab můssen endern . . ." [1]) Das klingt weder gewissenlos, noch dilettantisch. Der sachkundigste Herausgeber unserer Tage müsste bei solcher Beschaffenheit des gerade bei diesen schon „etwas alten" [2]) Liedern meist nicht mehr zu ergänzenden Materials nach den gleichen Grundsätzen verfahren, wenn er nicht etwa, was jener Zeit überhaupt fern lag, diplomatische Genauigkeit zu historischen Zwecken beabsichtigte.

Überhaupt sind *Forster*s Vorreden sehr verständig und erwecken Vertrauen auch in sein ästhetisches Verständnis für die „rechte Teudsche liederische art" [3]). Dem Drängen seiner Freunde nachgebend hat er im I. und II. Teil seine von langer Hand angelegte Sammlung veröffentlicht, um die Klassiker des deutschen Liedes nicht ganz in Vergessenheit geraten zu lassen, und um der modernen Verkünstelung gegenüber die

---

[1]) Vorwort zu der vierten und fünften Ausgabe (*Marriage* S. 6), sachlich mit der schwerfälliger stilisierten der ersten Ausgabe (*Marriage* S. 4) übereinstimmend.

[2]) Vorwort zum I. T. (*Marriage* S. 3 u. 5.)

[3]) ebd. S. 5 f.

„einfeltig lieblichkeit (das hôchst inn gesang)“ — drum aber doch nicht die „einfalt der anfangenden schûler“ — sprechen zu lassen; im I. Teil stehen die auch für Instrumente tauglichen Sachen, im II. blosse Singliedlein zu Martini, zu Weihnachten und zu anderen Anlässen. Ist damit *Forster*s eigener Vorrat erschöpft, so senden ihm nun zu den drei folgenden Bänden die musikalischen Freunde *Brant*, *Othmayr*, *Zirler*, *Schwartz*, neuen Stoff. Von dem III. Teil, der die Lieder von *Othmayr*, vieles von *Brant* und *Zirler* und die Mehrzahl (20) von *Forster*s eigenen Liedern enthält, konnte vierzehn Jahre nach der ersten noch eine dritte Ausgabe erscheinen; der IV. und V. Teil, die den Rest der *Brant*'schen und *Zirler*'schen Lieder enthalten, vier- und mehrstimmig, wurden nur einmal gedruckt. *Senfl*s Lieder, etwa 40, durchziehen gleichmässig alle Teile. Von den etwa 89 anonymen Tonsätzen fallen 80 in die beiden Teile. Gedruckte Quellen, wobei ausser den von *Marriage*[1]) zitierten noch *Arnt von Aich* (1519) und die Frankfurter „Reuterliedlein“ und „Gassenhäwerlin“ von 1535 zu nennen sind, benutzte *Forster* hauptsächlich für die Lieder von *Grefinger* und *Hofheymer*; *Ott*s beide[2]) Sammlungen *nur* für *Senfl*[3]). Dazu bietet uns aber *Forster* unter 380 Nummern 253, sage 253

---

1) a. a. O. S. XI.

2) Sollte die von *Kade* vermisste mittlere *Ott*'sche Sammlung nicht in der von dem Freunde *Formschneider* gedruckten Sammlung von 1536: „des hochberumpten Heinrici Finckens“ etc. wiederzufinden sein?

3) *Marriage* sagt (S. XI.): „Beinahe die Hälfte der Stücke in Neusiedlers Lautenbuch (1536) begegnet uns wieder in Forsters erstem Teil“. Das ist mir unerklärlich; *Eitner* Bibliographie der Sammelwerke merkt nur bei sechs (von den 130) Liedern des ersten Teils das Vorkommen in diesem Lautenbuche an.

Lieder, die uns anderweitig unbekannt sind. Unter diesen letzteren befinden sich ausser den Liedern seiner Freunde und seinen eigenen Lieder von *Lemlin* (*Forsters* Lehrer in der Musik), *Eitelwein, Langenau, Lapicida, Peschin, Stoltzer, Martin Wolff* und 67 anonyme, dann immer noch 9 von *Senfl* und vier von *Isaac*[1]), darunter unser Innsbrucklied.

Aus diesen Angaben, für die wir etwas weit ausholen mussten, möge der Leser nun sich selbst die Frage beantworten, ob anzunehmen sei, dass ein so verständiger, dazu vom fortdauernden Vertrauen seiner hochmusikalischen Freunde und des kaufenden Publikums getragener Sammler in *Isaac*s Liede sich solche Willkür erlaubt hätte, wie sie in einer vollständigen Änderung der letzten Verszeile liegen würde. Ich finde das nicht glaublich. *Forster* hat, im Gegensatz zu *Ott*, wohl auch keine direkten Sendungen von *Senfl* bekommen, der gewiss die grosse Masse des Nachlasses seines Meisters in Händen gehabt und von 1520 an zu den Augsburger und Nürnberger Drucken und zur Anlegung der Chorbücher der Münchener Hofkapelle verwertet hat; sonst könnte man sich vorstellen. dass dieser vielleicht das unvollendet vorgefundene Lied in seiner Weise zum Abschluss gebracht hätte. Allein es ist schwer zu denken, dass bei einer so aus einem Guss geformten Komposition eine zweite Hand tätig gewesen wäre. Es mag also die Frage, wie sich der Tonsatz der *Forster*'schen Sammlung einerseits in den Stil *Isaacs*, andererseits überhaupt in die Schreibweise einer so frühen Zeit eingliedern lasse, bis auf weitere Studien unentschieden bleiben.

---

[1]) Nur eines derselben steht auch in Neusiedlers Lautenbuch 1536.

Merkwürdig ist übrigens bei beiden Fassungen die lange Streckung eben der sonst so verschiedenen letzten Verszeile, die einen Text von acht oder noch mehr Silben erwarten liesse. Aber erst die geistlichen Parodisten des Innsbruckliedes haben mit dieser Forderung Ernst gemacht und dadurch dem Metrum des Liedes jene Prägung gegeben, in der es heute noch fortlebt.

---

## II.

Aus dem Nachlass der Brüder *Bonifaz* und *Basilius Amerbach* besitzt die Universitäts-Bibliothek Basel u. a. eine wertvolle Musikhandschrift in fünf Stimmheftchen (bez. F. X. $^5/_9$; Nr. 24 des *Richter*'schen Katalogs). Wir verdanken diesen gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts geschriebenen Heften eine Reihe von Kompositionen der Berner Komponisten *Johannes Wannenmacher* und *Cosmas Alder (Alderinus)* und des Konstanzers *Sixt Dietrich*. Diese Arbeiten waren offenbar von den befreundeten Meistern eingesandt worden und tragen meist die Jahreszahl (1535—1546), zuweilen sogar den Monat, auch den Ort der Abfassung. Von *Alder* haben zwei Stücke die Daten „1545 Juni", „1546". Ohne derartige Angaben steht an 28. Stelle ein vierstimmiger Satz, der im Alt die Worte hat: „*Cos(mas). Ald(erinus).* Isbruck muss ich dich lossen ist mir ein schwerer pin". Die übrigen Stimmen haben den Autornamen nicht, und vom Text nur die erste Zeile; statt „lossen" hat der Bass „lon". *Richter*[1]) bemerkt zu dem Stücke: „Anderer Text und andre

[1]) Katalog S. 57.

Melodie als das bekannte Lied mit ähnlichem Anfange (Forster I Nr. 36)". Das ist nun freilich der erste Eindruck. Schon der Text würde die Weise *Isaac*s nicht zulassen, da schon der zweite Vers sechssilbig mit männlichem Schluss ist. Nun haben wir aber überhaupt hier nur diese beiden Verszeilen. Es stand ursprünglich noch weiterer Text in der Altstimme, der durch die ganze Strophe ging; aber leider ist er von alter Zeit her so gewissenhaft ausradiert, dass nichts mehr davon zu lesen ist. Der Text war offenbar so fehlerhaft, dass man das Lied *Alder*s auf denselben nicht singen konnte; um nicht zu verwirren, hat man ihn entfernt. Der Schreiber hat also die Worte nur mangelhaft gekannt. Da wäre es denn wohl möglich, dass die Wörter „ich muss" irrig umgestellt wurden, und dass die zweite Zeile: „ist mir ein schwerer pin" entweder irrig beigefügt wurde, oder ursprünglich an der dritten oder sechsten Stelle stand, woraus vielleicht die ganze Verwirrung hervorgegangen war. Die Zeile reimt sich in ihrer alemannischen Fassung („pin") wirklich auf den dritten und sechsten Vers des *Isaac'*schen Liedes und könnte ganz gut in eine dieser beiden Stellen eingerückt werden. Auch die entsprechenden Verse der ältesten weltlichen Parodien des Liedes, die wir kennen: „Ach Got ich muss verzagen" von *Jobst von Brant* und „Ach lieb ich muss dich lassen" von *Joh. Kilianus*[1]) haben die Reimschlüsse „mein—sein", „sein—Rein", und es klingt wie eine Erinnerung an eine ältere Tradition, wenn in *Lechner*s Sammlungen Teutscher Lieder und Villanellen von 1577 und 1590[2])

---

[1]) *Forster* IV (1556), Nr. 14. 18; *Marriage* S. 177 f.

[2]) Monatshefte f. Musikgesch. X (1878), 141; *Böhme*, Altd. Lb. Nr. 256, S. 335.

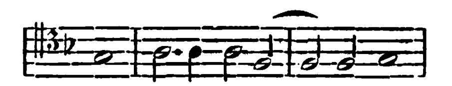
der 2. und 3. Vers des *Kilian*'schen Liedes: „ein zeyt gross schmertzen fassen weil ich von dir muss sein“, ersetzt sind durch folgende: „ich far dahin mein strassen, bringt meinem herzen pein“. Hierdurch wird die Parodie gleichzeitig dem *Isaac*-Liede und dem Textanfang des *Alder*'schen Stückes näher gebracht.

Die erhaltenen Textworte sind also der Vermutung nicht entgegen, dass *Alder*s Komposition zum gleichen Lied gehöre, wie die *Isaac*s. Sehen wir aber nun, wie sichs mit der Musik verhalte [1]). Sie ist im ganzen weniger liedmässig, als motettenartig, und scheint dem allgemeinen Zeitübel einer schlechten Textunterlegung von seiten des Komponisten selbst unterlegen zu sein. Immerhin hebt sich der melodische Gang doch deutlich genug heraus, um den gedachten Text einigermassen erkennen zu lassen. Im Alt, der zuletzt einsetzt, ist die Tonfolge wirklich so, dass schon die zweite Zeile sechssilbig erscheint, so dass man leicht verführt werden kann, an ein anderes Versmass zu denken. Aber der betonte Schluss an dieser Stelle ist ganz vereinzelt; die übrigen Stimmen fordern entweder auch für die zweite Zeile sieben Silben, wie der Sopran, oder lassen für noch mehr Silben, meist mit klingendem Schlusse, Raum. Das sehr lebhafte imitatorische Spiel wiederholt sich mit denselben Themen in rhythmischer Verkürzung und auch sonst stark variiert, noch einmal. Der hervorstechendste Charakterzug ist aber ein kurzes Zwischenthema von sieben Noten mit betontem Schluss, das sich zwischen die beiden Gänge einschiebt. Alle Stimmen sind daran beteiligt; Sopran und Bass gehen gleichzeitig und gleichlaufend im Abstand einer Dezime

[1]) Beilage IV.



miteinander, in strenger Nachahmung des um einen halben Takt vorausgehenden Tenors; der Alt setzt gleichzeitig mit den Aussenstimmen zu einem rythmisch gleichlaufenden Kontrapunkt ein, gewinnt aber durch Beifügung einer Note am Schluss auch selbst noch nachahmenden Charakter. Das Tenorthema dieses knapp verwobenen und nicht wiederholten Ganges:
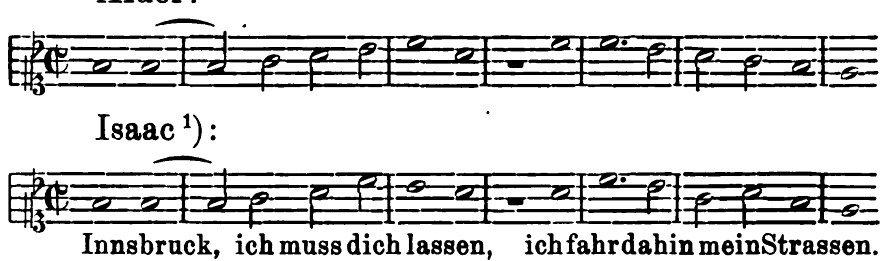


passt zu einem siebensilbigen oder wenn man sich die 4. und 5. Note verbunden denkt, sechssilbigen Text mit betonter Schlusssilbe; einzig dazu passt natürlich auch der Sopran, so dass man sich die überschiessende Schlussnote im Alt (und Bass) wieder mit der vorletzten verbunden denken muss.

Weniger abstechend gegen die Themen des Hauptganges ist die Schlusszeile, die wenigstens im Eingange das erste Hauptthema nachahmt, dann aber freilich ganz selbständig, aber in verschiedenen Formen, in höchst anmutige Schlusswendungen ausmündet. Die Eigentümlichkeit der *Isaac*'schen Weise tritt auch hier hervor, wie übrigens in manchen Liedern jener Zeit: die letzte Zeile wird weit über das Mass einer sechssilbigen Zeile gestreckt.

Doch jetzt müssen wir uns den Hauptthemen zuwenden, die uns ganz merkwürdige Ausblicke gewähren. Auf den ersten Blick scheinen sie nur ein Spiel mit der auf- und abgehenden ionischen Quinte ut re mi fa sol zu sein, wie wir solches in vielen Kompositionen des 16. Jahrhunderts finden. Bei näherem Zusehen aber erscheinen die Gänge doch ganz bestimmt charak-

terisiert, und hier ist der Punkt, wo wir geradezu auf *Isaacs* Innsbruckweise hingestossen werden:

Alder:




Beide Melodien in beiden Zeilen tendieren nach den gleichen Schlussnoten, ja sie sind eigentlich fast gleich, aber mit der wichtigen Ausnahme, dass bei *Isaac* sowohl der Aufstieg als der Abstieg durch Umstellung zweier Noten durchbrochen wird.

Ziemlich müssig wäre die Frage, ob *Alder*, als er, spätestens in den 40er Jahren, sein „Lied“ komponierte und nach Basel schickte, die 1539 gedruckte, aber freilich wohl ein Vierteljahrhundert früher entstandene Komposition *Isaacs* gekannt habe. Jedenfalls hat er nicht nach *Isaac* gearbeitet, weder im ganzen Aufbau, der von der zeitgenössischen Motettenkunst weit mehr beherrscht ist, als von der „rechten Teutschen liederischen art“, noch in der Entlehnung der Themen. Viel eher hat *Alder* eine andere Fassung der Melodie vor sich gehabt, die wohl älter und im Volk früher verbreitet gewesen sein könnte, als die feingeschnitzte des Innsbrucker Meisters. — Und sollte von hier aus nicht auch Licht auf die Entstehung dieser fallen können? Die folgende Kombination dürfte jedenfalls viel Wahrscheinlichkeit für sich haben: Es bestand

[1]) Die rhythmische Gestaltung im einzelnen, beiderseits variierend, ist hier nicht berücksichtigt. Vgl. Beilage III.

ein älteres Innsbrucklied — vielleicht das fünfstrophige der Heidelberger Handschrift 343 — mit 6 Jambenzeilen von 7. 7. 6. 7. 7. 6. Silben; dazu eine Weise, über die uns noch verhältnismässig spät *Alder*s Komposition Aufschluss gibt. Das Vorhandensein beider ist durch Textanfang und Versmass bezeugt um 1510 in dem Joachim- und Annalied der Münchener Handschrift und des Einblattdruckes. Von da an schweigt die Tradition bis zu *Forster*s Liedlein und *Rhaw*'s Messen, die uns das Lied wiederbringen in Verbindung mit dem Namen *Heinrich Isaac*s. Aber wie hier der Text eine Veredelung erfahren hat, so auch die Weise. So unscheinbar an den Stellen, die an *Alder*s Parallele kontrolliert werden können, die Veränderung ist, die dem grossen Liedmeister hier zuzufallen scheint, so einschneidend ist sie, so bestimmend für den ganzen Charakter. In dieser einfachen Umstellung zweier Noten je in den siebensilbigen Zeilen liegt gerade der besondere Reiz, liegt das Weiche, Wehmütige, das Sehnsüchtig-Einschmeichelnde, das uns immer wieder zu dieser unvergleichlichen Melodie hinzieht und ihr so grossen Einfluss besonders auf den kirchlichen Gesang verschafft hat. Durch Verbindung mit dem ebenbürtigen, eines Genius würdigen Tonsatze, erwuchs ein Meisterstück im deutschen Liedstil, das allerdings nicht unmittelbar ins Volk drang, vielleicht nur bei Hofe vorgetragen wurde, aber umso sicherer in der Seele des grossen Schülers *Ludwig Senfl* zündete und durch ihn wohl auch später an einzelne Freunde in Abschrift weitergegeben wurde, ohne dass es bis zu seiner späten Drucklegung die Popularität von manchen leicht eingängigen Stückchen erreicht hätte.

———



## III.

Mit der Aufnahme in die *Amerbach*'schen Stimmhefte, aus denen es mangels eines richtigen Textes wohl nur von einem Instrumentalquartett hin und wieder mag vorgetragen worden sein, hatte sich das Schicksal des Stückes von *Cosmas Alder* noch zu Lebzeiten des Komponisten erfüllt. Für das Meisterstück *Heinrich Isaacs* wurde im Gegenteil seine posthume Veröffentlichung erst zum Ausgangspunkt eines neuen Lebens, in dem es bis heute fortblüht, ja, in einem weiteren Sinne wenigstens, überhaupt im deutschen Gesange nicht mehr untergehen wird.

Schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts ging die grosse erste Blütezeit des deutschen weltlichen Liedes ihrem Ende entgegen. Hierdurch und noch mehr durch die einschneidende Stiländerung bei Beginn des 17. Jahrhunderts wird mit den alten Liedsätzen auch der des Innsbruckliedes allmählich in Vergessenheit geraten sein, ja selbst der Name des Meisters war lange verschollen. Erst *Gerber* im Neuen Lexikon, II. S. 814 (1812), entdeckte die Melodie in einer Kirchenweise wieder und brachte sie richtig mit *Isaac* in Verbindung. Den Renaissancebestrebungen der letzten Dezennien blieb es vorbehalten, die Schönheit und Klassizität des Werkes wieder voll zu würdigen und das vierhundertjährige in den Chorgesangstoff für die edleren Darbietungen unserer Tage wirksam und dauernd einzugliedern.

Inzwischen hat aber eine andere, mehr indirekte Lebensfunktion des Innsbruckliedes ohne eine solche

Unterbrechung fortgedauert. Wir haben schon von der eigentümlichen Erscheinung gesprochen, dass zu zwei Parodien unseres Liedes die Komponisten den Tenor *Isaacs*, das Spiegelbild der eigentlichen Weise, teils als Diskantmelodie, teils als Bass verwendeten. Beide Komponisten wie die Dichter gehörten dem *Forster*'schen Freundeskreise an, und veröffentlichten ihre Lieder im 4. Teil der gleichen Sammlung, aus deren erstem sie das Original kennen gelernt hatten. Diesen Nachdichtungen ging eine Reihe anderer zur Seite; weitere folgten und lassen sich bis ins 17. Jahrhundert hinein nachweisen [1]).

Aber seine Hauptwirksamkeit sollte das Lied im Bereich des geistlichen und Kirchengesanges finden, in den sie durch einen wahrhaft genialen Wurf ihren Einzug feierte. Die Verse des Breslauer Predigers D. Joh. A. Hess († 1547):

> O Welt, ich muss dich lassen,
> ich fahr dahin mein Strassen,
> ins ewig Vaterland,

sind wirklich die gegebene geistliche Umbildung des Innsbruckliedes. Aus dem schmerzlichen Abschied von der Stadt, in der die Geliebte wohnt, wird der ernste Abschied von der Welt auf der Strasse, die alle Menschen einem ewigen Vaterlande zuführt, und die sanfte Wehmut der Melodie kommt dieser eigentlich nur durch Ersetzung des ersten Wortes bewirkten Frontänderung auf halbem Wege entgegen. Nachdem das Lied so in die Kirchengesangbücher gekommen war (*Hess*' Text seit 1569, die Melodie seit 1598 [2])), empfand man bald die Unbequemlichkeit, dass die sechs Silben des letzten

[1]) *Marriage* a. a. O. S. 212; *Böhme*, Altd. Lb. S. 335.

[2]) *Wackernagel*, Kirchenlied III, Nr. 1140; *Böhme*, Altd. Lb. a. a. O.

Verses auf ein ungewöhnlich langes Melisma gesungen werden mussten. Das führte einerseits zu einer Einschaltung von zwei Silben in die letzte Verszeile, die noch nachträglich an *Hess*' Liede, wie an *Paul Flemings* „In allen meinen Taten" vorgenommen wurde, andererseits zu einer knapperen Stilisierung des Melodieschlusses mit leiser rhythmischer Umbildung des Ganzen in verschiedenen Formen, von denen die des *B. Gesius* (1605) die allgemeinste und längste Verbreitung fand. Damit ist nun auch textlich ein neues Versmass in die deutsche Dichtung eingetreten, der iambische Sechszeiler mit 7. 7. 6. 7. 7. 8. Silben, die typische *Isaacstrophe*, wie wir sie nun wohl nennen dürfen, obgleich sie ja nur indirekt auf den alten Meister zurückführbar ist.

Diese Strophe, die also, wie die Nibelungenstrophe, im letzten Vers einen Fuss „zuviel" hat, wird nun bald ganz ausserordentlich fruchtbar. Die Änderung des Anfangs aus „Innsbruck" in „O Welt", die allgemein geworden war, greift der grösste Kirchenliederdichter des 17. Jahrhunderts, *Paulus Gerhard*, wieder auf, und wandelt das Sterbelied „O Welt ich muss dich lassen" in ein Passionslied um: „O Welt sieh hier dein Leben am Stamm des Kreuzes schweben"; und wiederum begeistern ihn Strophe und Weise zu dem wunderbaren kongenialen Abendlied: „Nun ruhen alle Wälder". Wie aber von jetzt an die Dichter bis auf *Gellert* und weiter herab wetteifern, neue kirchliche Lieder auf die Isaacweise zu dichten, wie dann zu diesen Liedern wieder neue Melodien entstehen, dieses bis in unsere Tage fortgehende Spiel mag man bei *Zahn* [1]) verfolgen. Keine dieser Melodien hat die Isaac-

[1]) *Zahn, Joh.*, Die Melodien der deutschen ev. Kirchenlieder, Gütersl. 1889/93. Bd. II, Nr. 2293—2335 und 4164.

weise von ihrem alten Bestand verdrängen können[1]). Die mehrstimmigen Tonsätze aus allen Zeiten sind nicht zu zählen; *Seb. Bach* hat die Melodie mindestens neunmal harmonisiert.

Einen herrlichen Doppelspross des Innsbruckliedes müssen wir aber zum Schlusse noch erwähnen, der wieder an *Gerhard*s „Nun ruhen alle Wälder“ erblüht ist. Die dritte Strophe dieses Liedes: „Der Tag ist nun vergangen; ‖ die güldnen Sternlein prangen ‖ am blauen Himmelssaal“ wird zum Anfang und Leitgedanken des schönen Abendliedes von *Claudius:*

„Der Mond ist aufgegangen,
die goldnen Sternlein prangen
am Himmel hell und klar.“

Obgleich der Dichter schon 1780, zwei Jahre nach der ersten Veröffentlichung, wie um vor dem Komponieren zu warnen, die Bemerkung beisetzen liess: „Mel.: Nun ruhen alle Wälder“, hat *Claudius*' Abendlied doch zahlreiche Komponisten angezogen; *Friedländer*[2]) kennt ihrer 28. Von den Melodien erhebt aber natürlich nur ein Teil auf Volkstümlichkeit Anspruch; eine ist auch wirklich volkstümlich geworden, die einfache und wunderbar sanfte Weise von *Joh. Abr. Peter Schulz.* Mit ihr ist *Claudius*' Lied neuerdings auch in die Kirche eingedrungen[3]). Sie allein unter den vielen

---

[1]) Das neue „Gesangbuch f. d. ev. Kirche der Schweiz“ hat neben ihr eine Melodie von *Egli* und eine von *Nägeli*; eine andere von *Egli*, 1809 auf *Gellerts* „Was ists, dass ich mich quäle“ entstanden (*Zahn* a. a. O. Nr. 2320), hat in den beiden ersten Zeilen entschieden Ähnlichkeit mit der im Text zu erwähnenden von *Schulz*, was bei der Kleinheit solcher Gebilde nichts auffallendes hat.

[2]) *Friedländer, Max*, Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. Stuttg. u. Berlin 1902. Bd. II. S. 255.

[3]) Missionsharfe 1883 u. s. w. *Zahn* a. a. O. Bd. II. Nr. 2322.
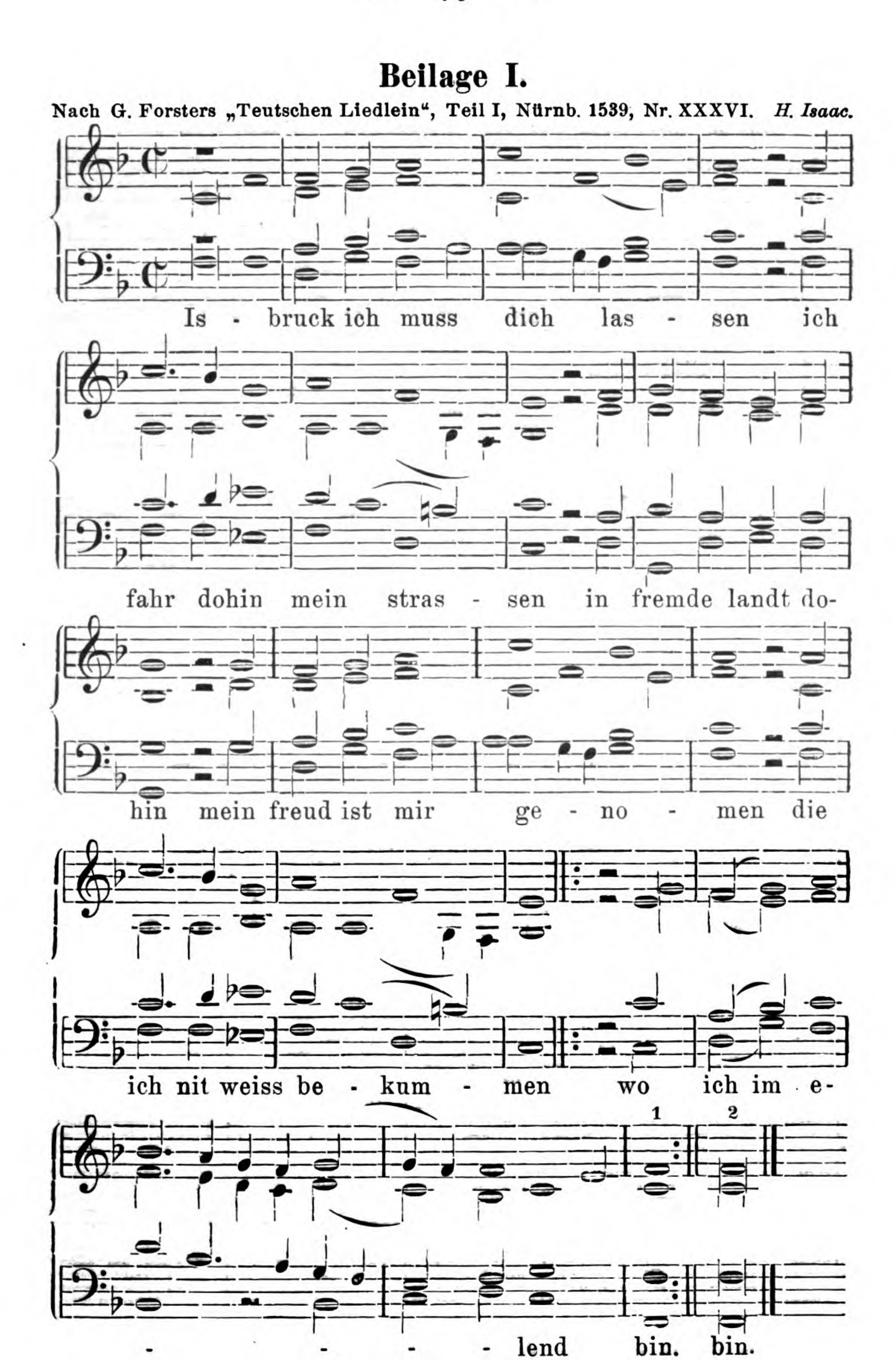


Melodien der Isaacstrophe ist der Innsbruckweise in ihrer Art ebenbürtig durch ihren ungesuchten klassischen Aufbau. Auch sie wird die Innsbruckweise von ihrem alten Besitzstand nicht verdrängen; aber wo nicht das Urteil, so darf man doch den Wunsch aussprechen, dass sie in ihrer edlen und gemütstiefen Einfachheit ebenso lange in den Gesangbüchern unserer Jugend fortwirken möge, wie ihr Urbild in den kirchlichen Liederbüchern.

---

## Beilage I.
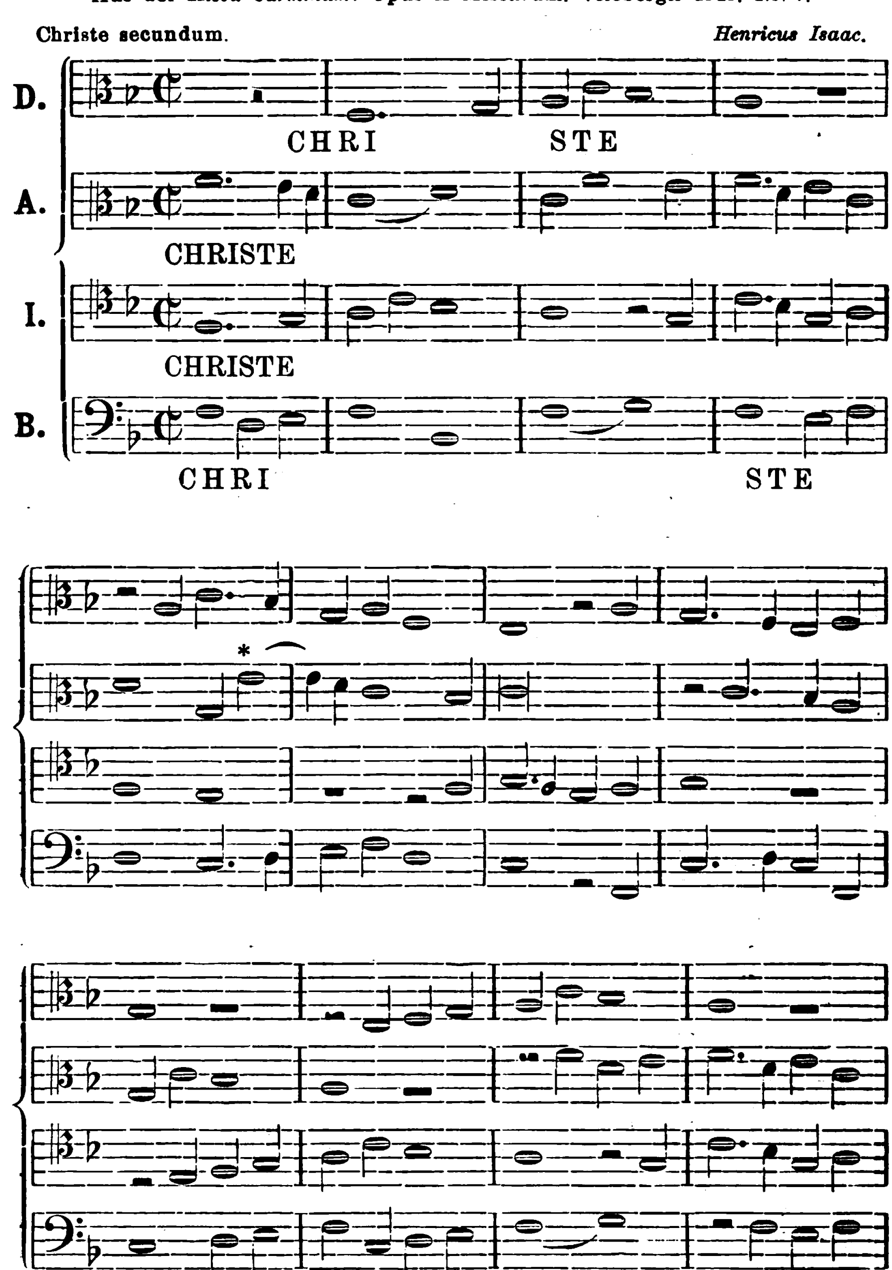
Nach G. Forsters „Teutschen Liedlein", Teil I, Nürnb. 1539, Nr. XXXVI. *H. Isaac.*
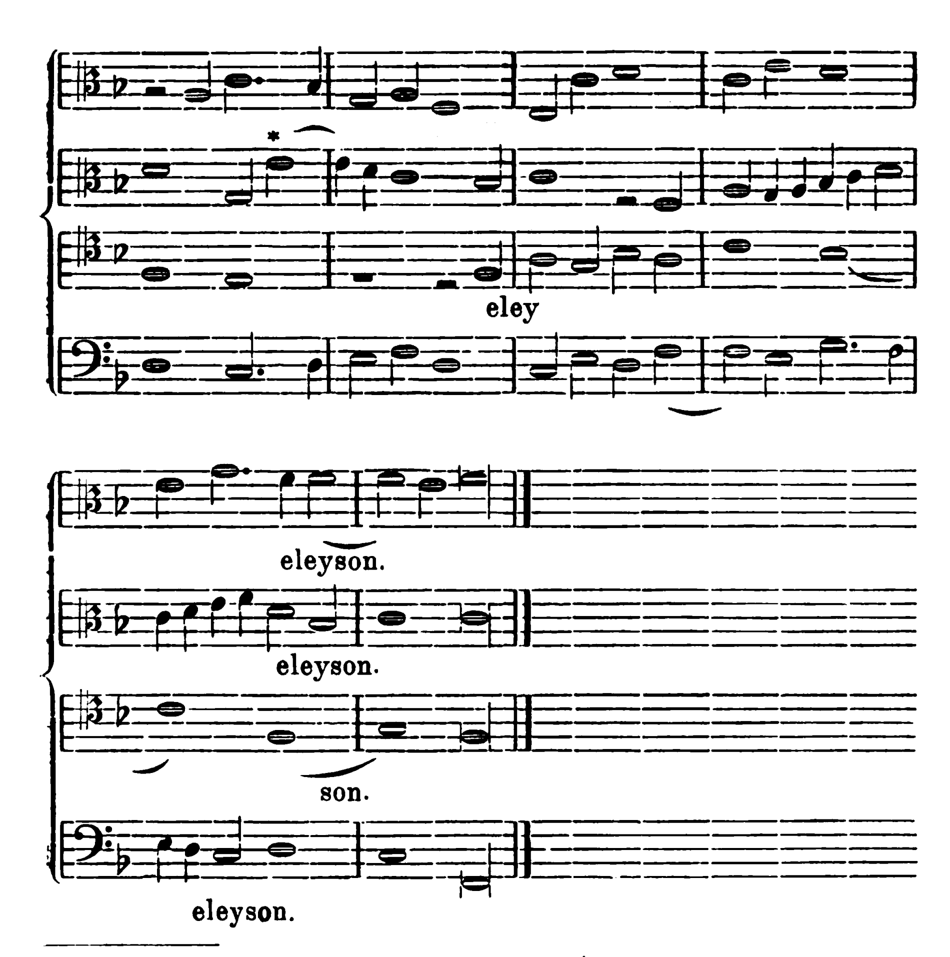


# Beilage II.

Aus der *Missa Carminum:* Opus X Missarum. Vitebergæ 1541. Nr. 7.

Christe secundum. *Henricus Isaac.*
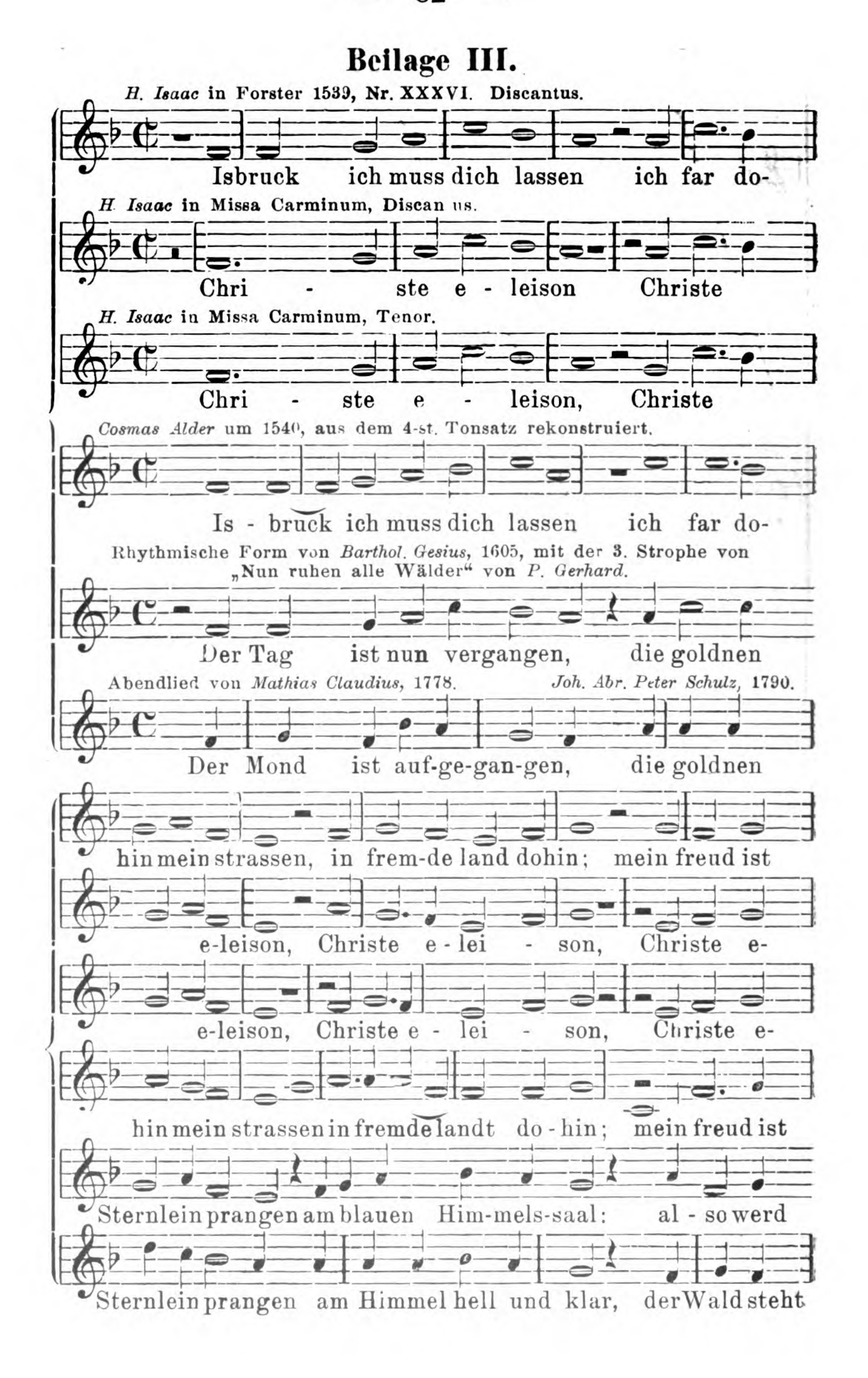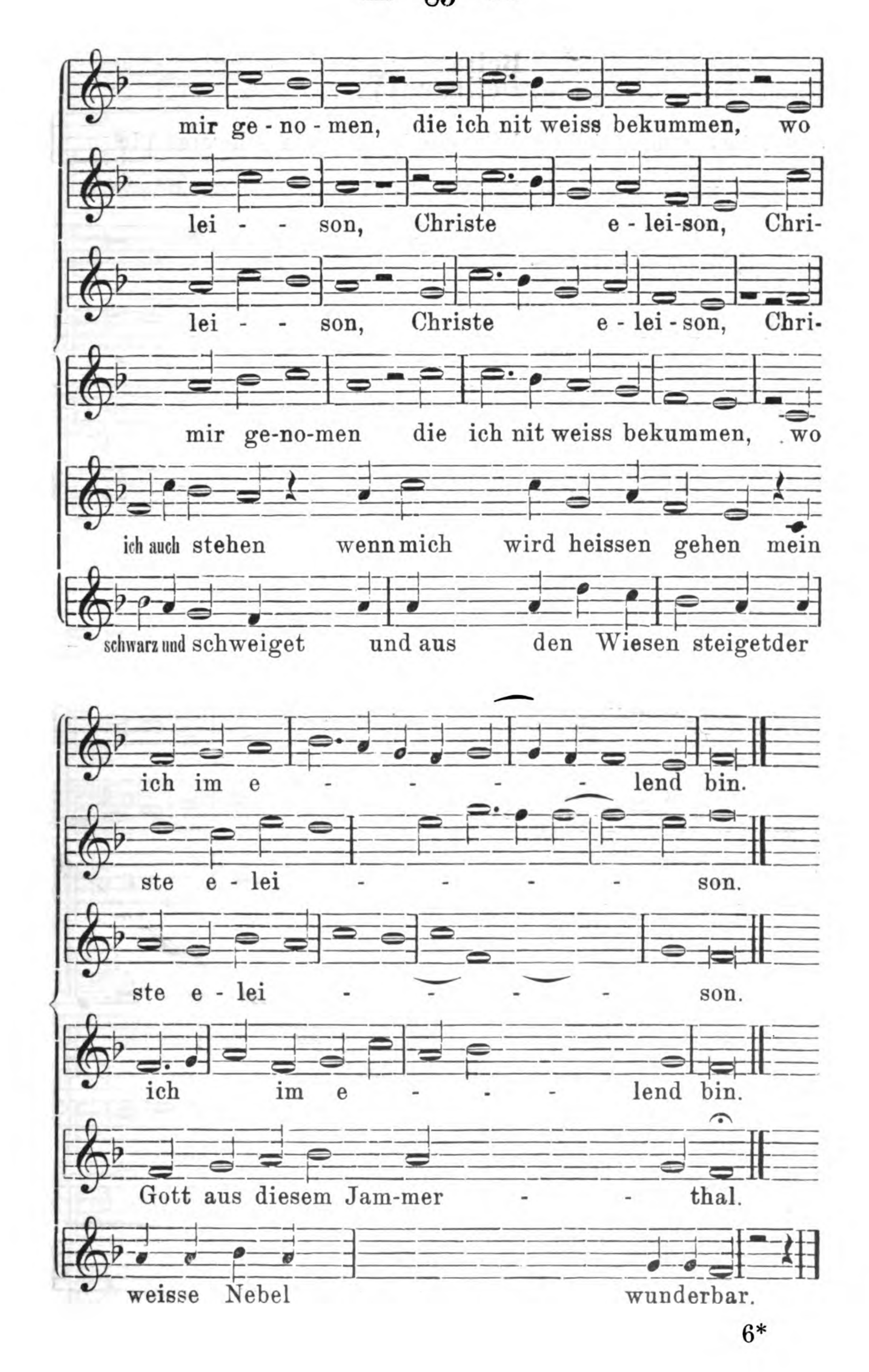



* Im Druck steht vor dieser Note ein ♭.




* Im Druck steht vor dieser Note ein ♭.

# Beilage III.
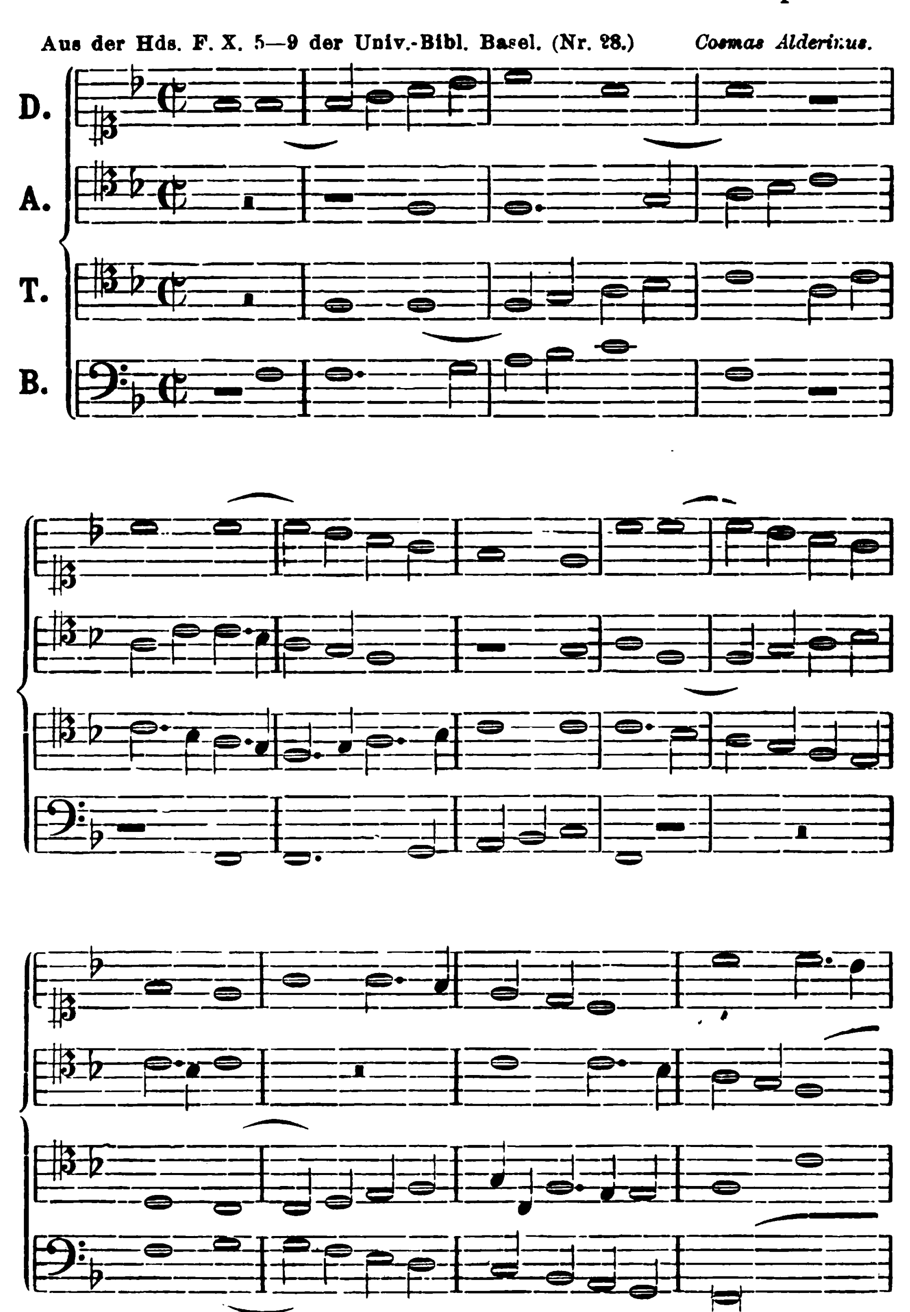

H. Isaac in Forster 1539, Nr. XXXVI. Discantus.
Isbruck ich muss dich lassen ich far do-
H. Isaac in Missa Carminum, Discantus.
Chri - ste e - leison Christe
H. Isaac in Missa Carminum, Tenor.
Chri - ste e - leison, Christe
Cosmas Alder um 1540, aus dem 4-st. Tonsatz rekonstruiert.
Is - bruck ich muss dich lassen ich far do-
Rhythmische Form von Barthol. Gesius, 1605, mit der 3. Strophe von „Nun ruhen alle Wälder" von P. Gerhard.
Der Tag ist nun vergangen, die goldnen
Abendlied von Mathias Claudius, 1778. Joh. Abr. Peter Schulz, 1790.
Der Mond ist auf-ge-gan-gen, die goldnen
hin mein strassen, in frem-de land dohin; mein freud ist
e-leison, Christe e - lei - son, Christe e-
e-leison, Christe e - lei - son, Christe e-
hin mein strassen in fremde landt do - hin; mein freud ist
Sternlein prangen am blauen Him-mels-saal: al - so werd
Sternlein prangen am Himmel hell und klar, der Wald steht
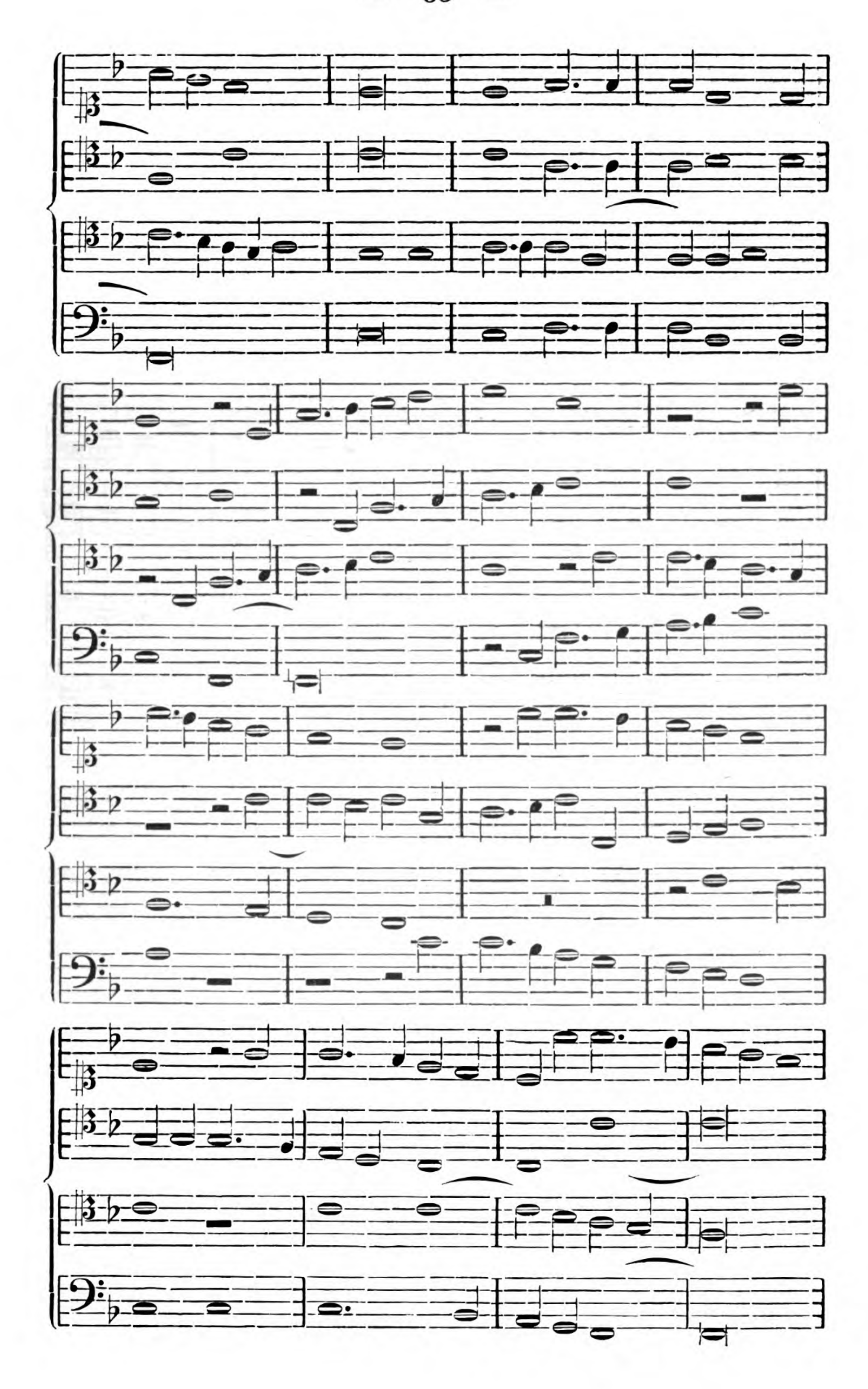

mir ge - no - men, die ich nit weiss bekummen, wo
lei - - son, Christe e - lei-son, Chri-
lei - - son, Christe e - lei - son, Chri-
mir ge-no-men die ich nit weiss bekummen, wo
ich auch stehen wenn mich wird heissen gehen mein
schwarz und schweiget und aus den Wiesen steigetder
ich im e - - - - lend bin.
ste e - lei - - - - son.
ste e - lei - - - - son.
ich im e - - - lend bin.
Gott aus diesem Jam-mer - - thal.
weisse Nebel wunderbar.

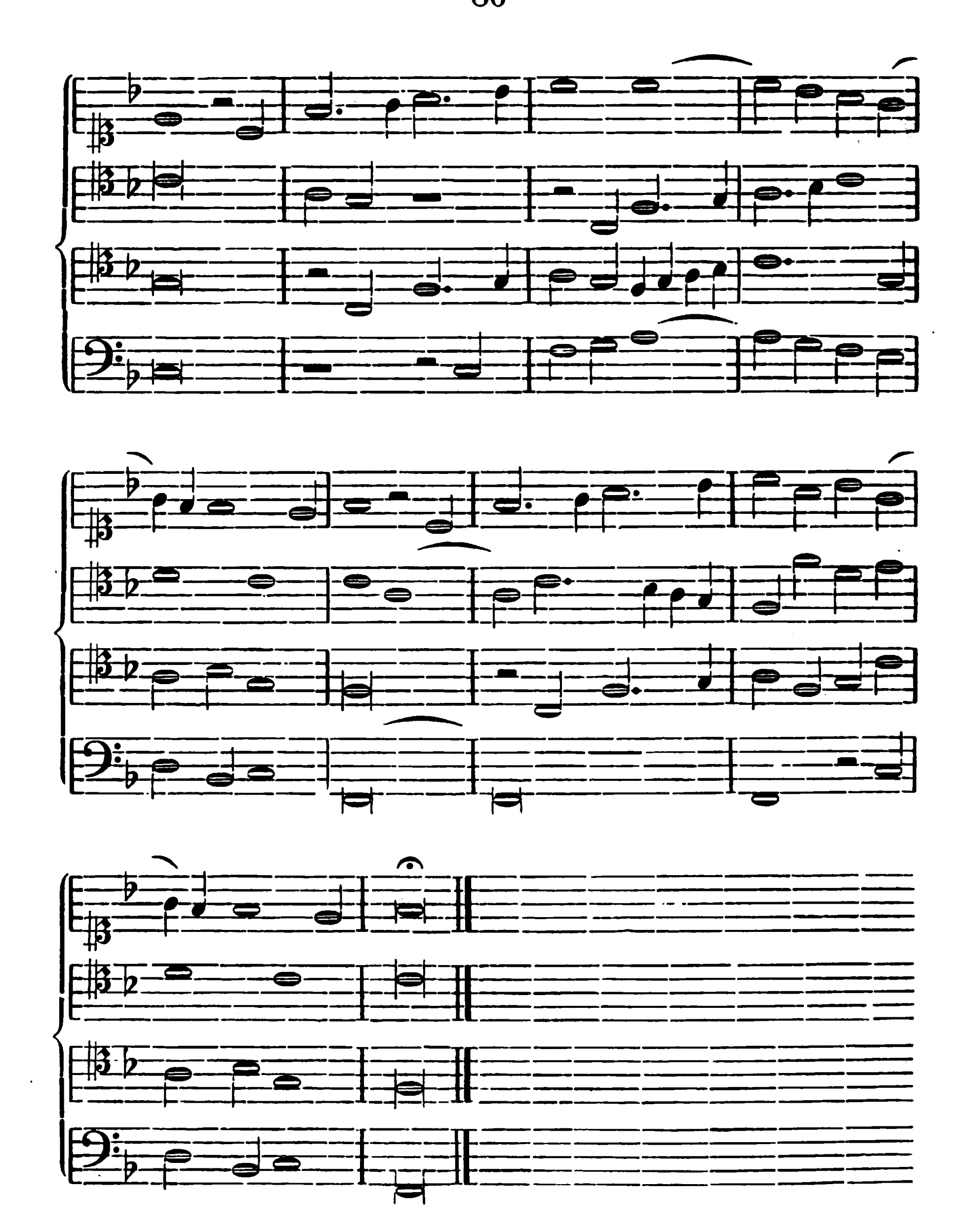
## Beilage IV.

**Isbruck muss ich dich lossen ist mir ein schwerer pin.**

**Aus der Hds. F. X. 5—9 der Univ.-Bibl. Basel. (Nr. 28.)** ***Cosmas Alderinus.***







# Verzeichnis von Werken der Mannheimer Symphoniker

**im Besitze der**

**Universitätsbibliothek in Basel**

**und der**

**Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich.**

*Von Dr. Georg Walter.*

---

In den Denkmälern der Tonkunst in Bayern, 3. Jahrgang I, stellt Hugo Riemann seiner Neuherausgabe einiger Symphonien der pfalzbayrischen Schule einen Katalog aller nachweisbaren Symphonien der Mannheimer Komponisten voran, mit Angabe der Fundorte in Druck und Handschrift. Der Verfasser sieht voraus, dass die Veröffentlichung des Verzeichnisses zur Konstatierung weiterer Fundstellen Anlass geben werde und stellt die Publikation eventueller künftiger Ergänzungen in Aussicht, sobald die Denkmäler einen neuen Band Mannheimer bringen.

Untenstehendes Verzeichnis soll vorläufige Kenntnis geben von zwei in der Schweiz vorhandenen, bei Riemann noch nicht berücksichtigten Beständen an Kopien von Mannheimer Werken.

Der eine Fundort befindet sich in Basel. Im Jahre 1903 kam in den Besitz der Universitätsbibliothek die aus der Mitte des 18. Jahrhunderts stammende Musiksammlung des Lukas Sarasin. (Vergleiche darüber Ztschr. d. J. M. G. IV p. 385 ff. und Schweiz. Mus. Ztg. 1905 p. 130 ff.) Der vom ehemaligen Besitzer sorgfältig angelegte thematische Katalog der Sammlung, der auch die Instrumentation genau angibt, zählt von Werken der Mannheimer Symphoniker über 80 Nummern auf,

darunter eine Anzahl Symphonien, die der Riemannsche Katalog noch nicht kennt. Der hieraus erwachsende Gewinn für die Kenntnis der Mannheimer Schule wird freilich dadurch beeinträchtigt, dass von den im Sarasinschen Katalog figurierenden Werken nur noch ein Teil in der Sammlung selbst vorhanden ist.

Ferner besitzt die Allgemeine Musikgesellschaft in Zürich eine Sammlung alter Musikalien, in deren handschriftlichem Katalog einige wenige teilweise noch unbekannte Mannheimer Kompositionen aufgeführt werden. Auch dort sind die Exemplare selbst nicht mehr alle erhalten.

Das folgende Verzeichnis enthält nicht nur die Symphonien, sondern alle in den beiden Katalogen genannten Werke der Mannheimer Komponisten, sowie auch die in der Sarasinschen Sammlung vorhandenen, aber im Katalog nicht gebuchten Kompositionen. Zu den letzteren gehören insbesondere die erst später hinzugekommenen, den Besitzernamen „Pierre Fischer de Bâle" tragenden Quartette und Duos von Carl Stamitz. Die Anordnung der Sarasinschen Musikalien unter Gattungstitel ist dem Sarasinschen Katalog entnommen. Die Instrumentation ist nach denselben Grundsätzen wie im Riemannschen Verzeichnis und nur da angegeben, wo sie von der dort konstatierten abweicht. Zu bemerken ist, dass in den Trios und Quartetten der Sarasinschen Sammlung alle Stimmen durchwegs nur einfach kopiert sind. Wo in den Symphonien einzelne Stimmen mehrfach abgeschrieben vorliegen, ist dies angemerkt.

---

## Johann Stamitz.

| *Sarasinsche Musiksammlung.* | *Denkmäler der Tonkunst.* |
| --- | --- |
| („Stammitz“ „Stammiz“; kein Vorname, nur bei den Trios: „Gio?“) | |
| **Overture.** | |
| Nº 49. Kat. p. 4 *erhalten*<br>2 (Cornu ove) Clarino.<br>„Sinfonia“, corrigiert in „Overtura“.<br>V. im V.-schlüssel.<br>B. doppelt copiert. | D dur. Nº 19.<br>2 C.<br><br>V. im Sopranschl. |
| Nº 301. Kat. p. 13 *erhalten*<br>2 Fl.<br>V. I II B. doppelt copiert. | D dur. Nº 7.<br>2 Ob. (Fl.). |
| Nº 395. Kat. p. 15 *erhalten*<br>V. I II B. doppelt copiert. C. auch für Vle. umgeschrieben. | Es dur. Nº 3. |
| Nº 396. Kat. p. 15<br>— 2 Ob. | D dur. Nº 8. |
| Nº 406. Kat. p. 16 | D dur. Nº 4. |
| Nº 407. Kat. p. 16 *erhalten*<br>Notiz des Umschlags: „nur einfach copiert“; aber B. doppelt. | D dur. Nº 6. |
| Nº 408. Kat. p. 16 | Es dur. Nº 5. |

N° 409. Kat. p. 17 *erhalten* | *fehlt.*

2 Fl. 2 C.
Bass doppelt copiert. C. auch f. Vle. umgeschrieben.




N° 426. Kat. p. 18 *erhalten* | D dur. N° 12.

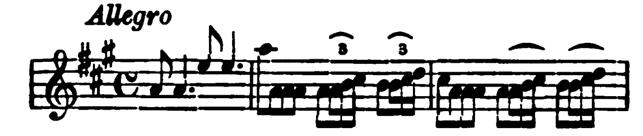
„nur einfach copiert"; aber B. doppelt, ebenso, von andrer Hand, V. I II.

N° 429. Kat. p. 19 *erhalten* | G dur. N° 2. *abgedruckt.*

(„Nepomuc Stammitz", corrigiert in „Gio.? St.")
2 Ob. | 2 Fl. (Ob.).
B. doppelt copiert.

**Quattro.**

N° 121. Kat. p. 75 | *fehlt.*




N° 122. Kat. p. 76 *erhalten* | B dur. N° 5.

B. doppelt copiert.

N° 189. Kat. p. 76 | B dur. N° 3. *abgedruckt.*

Unter Richters Namen.
— 2 C.

**Trio.**

N° 303. Kat. p. 131 *erhalten* | C dur. N° 1. *abgedruckt.*

N° 304. Kat. p. 131 *erhalten* | A dur. N° 1.

| | | | |
|---|---|---|---|
| N⁰ 305. | Kat. p. 131 | *erhalten* | F dur. N⁰ 1. |
| N⁰ 306. | Kat. p. 131 | *erhalten* | D dur. N⁰ 1. |
| N⁰ 307. | Kat. p. 131 | *erhalten* | B dur. N⁰ 1. |
| N⁰ 308. | Kat. p. 132 | *erhalten* | G dur. N⁰ 1. |
| N⁰ 421. | Kat. p. 134 | *erhalten* | E dur. N⁰ 1. |
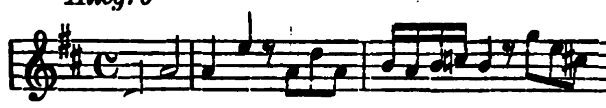
*Musikbibliothek der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich.*

*Denkmäler der Tonkunst.*

N⁰ 707. — *fehlt.*

2 C.

*Allegro*



N⁰ 708. — D dur N⁰ 19.

V. im V.-Schlüssel — V. im Sopranschl.

S. auch Sar. Musiks. N⁰ 49.

---

## Franz Xaver Richter.

*Sarasinsche Musiksammlung.*

*Denkmäler der Tonkunst.*

**Overture.**

N⁰ 616. Kat. p. 34 — G dur. N⁰ 2.

2 Ob. — 2 Ob. (Fl.).
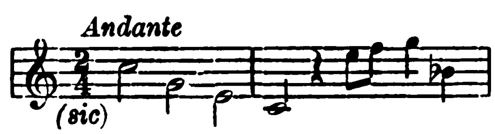
N⁰ 839. Kat. p. 41 — *fehlt.*

2 Fl. 2 C.

*Largo*



| | |
|---|---|
| N⁰ 840. Kat. p. 41<br>2 Fl. 2 C. | *fehlt.* |



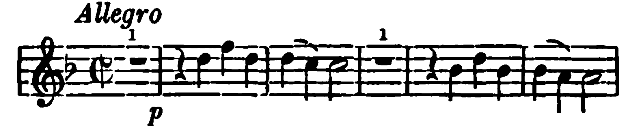

**Quattro.**

| | |
|---|---|
| N⁰ 189. Kat. p. 76<br>s. Joh. Stamitz | B dur. N⁰ 4. |

---

## Anton Filtz.

| *Sarasinsche Musiksammlung.*<br>(„Fils") | *Denkmäler der Tonkunst.* |
|---|---|
| **Overture.** | |
| N⁰ 195. Kat. p. 6<br>+ 2 Ob. | B dur. N⁰ 1. |
| N⁰ 280. Kat. p. 10<br>2 Fl. 2 C. | *fehlt.* |
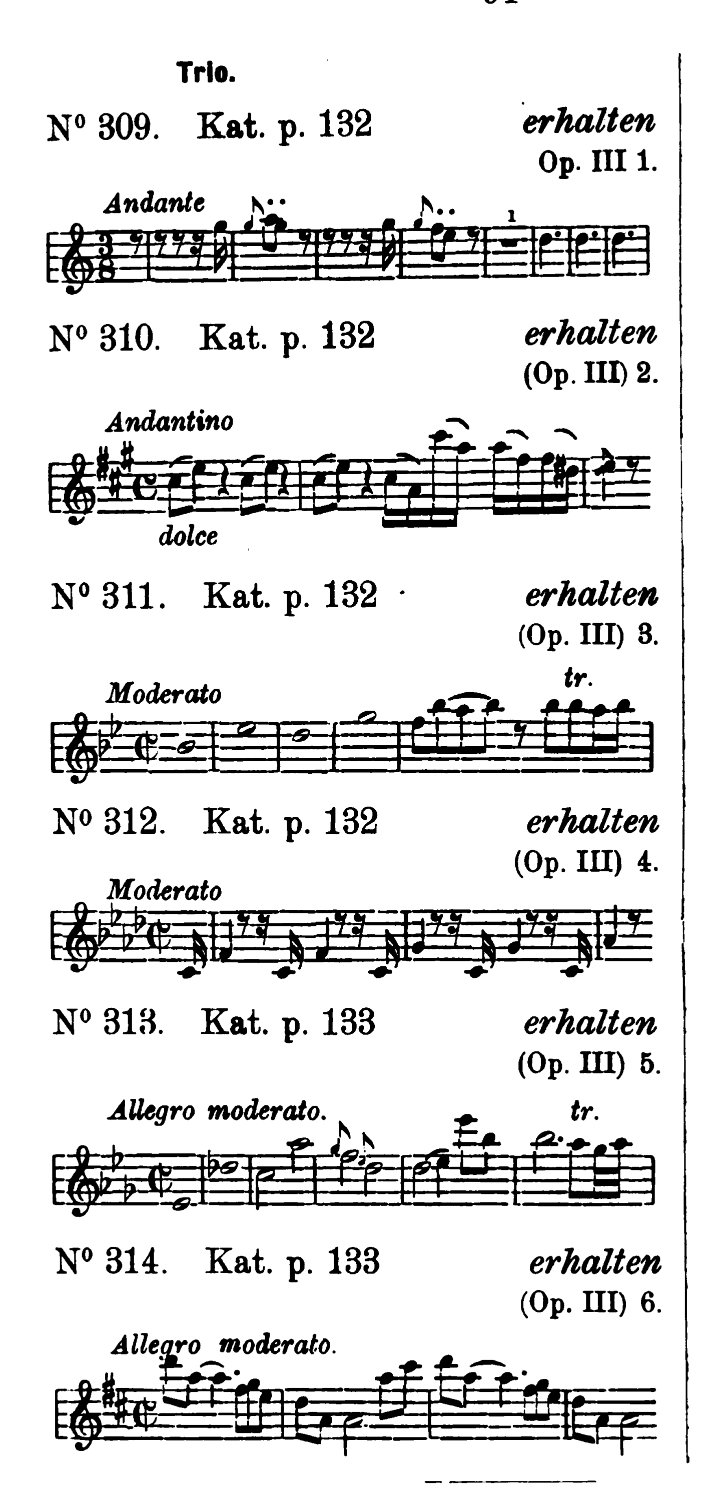



| | |
|---|---|
| N⁰ 281. Kat. p. 11 *erhalten*<br>V. I II B. doppelt copiert; C. auch für Vle. umgeschrieben. | A dur. N⁰ 2. |
| N⁰ 282. Kat. p. 11 | D dur. N⁰ 1.<br>*abgedruckt.* |
| N⁰ 283. Kat. p. 11 | Es dur. N⁰ 6. |
| N⁰ 284. Kat. p. 11 *erhalten*<br>„Fl. obl."<br>„2 C. fatto" „erst nachgemacht worden."<br>V. I dreifach, V. II B. doppelt copiert, eine B.-stimme beziffert; C. auch für Vle. umgeschrieben. | A dur. N⁰ 1.<br>*abgedruckt.* |

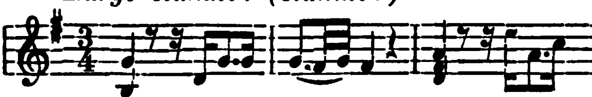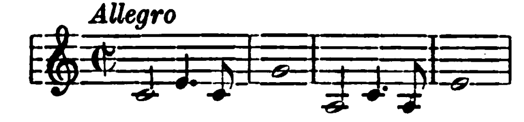
| | |
|---|---|
| N° 302. Kat. p. 13<br>2 Fl. (2 C. ist durchgestrichen.) | G moll. N° 1.<br>2 C. |
| N° 386. Kat. p. 14 *erhalten*<br>V. I II B. doppelt copiert; C. auch für Vle. umgeschrieben. | G dur. N° 1. |
| N° 388. Kat. p. 14 *erhalten*<br>— Tp. 2 Clarini.<br>„nur einfach copiert“, aber B. doppelt. | D dur. N° 4. |
| N° 389. Kat. p. 14 *erhalten*<br>2 Fl.<br>B. doppelt copiert. | D dur. N° 3.<br>2 Ob. (Fl.). |
| N° 390. Kat. p. 14 *erhalten*<br>+ 2 Clarini Timbale, später zugefügt, im 1. u. 4. Satz.<br>V. I II doppelt, B, dreifach copiert, eine B.-stimme beziffert; C. auch für Vle. umgeschrieben. | Es dur. N° 3.<br>*abgedruckt.* |
| N° 403. Kat. p 16 *erhalten*<br>+ 2 C.<br>V. I II B. doppelt copiert; C. auch für Vle. umgeschrieben. | Es dur. N° 1. |
| N° 404. Kat. p. 16 | G dur. N° 2. |
| N° 422. Kat. p. 18 *erhalten*<br>— 2 Fl.<br>V. I II B. doppelt copiert; C. auch für Vle. umgeschrieben.<br>*Allegro molto* | A dur. N° 3.<br><br>***nur aus Br. Kat. 1767 bekannt.*** |

**Quattro.**

| | |
|---|---|
| N° 387. Kat. p. 78 | F dur. N° 2. |
| N° 405. Kat. p. 78 | G dur. N° 3. |
| N° 423. Kat. p. 79 *erhalten* | F dur. N° 1. |


Trio.
Nº 309. Kat. p. 132
erhalten
Op. III 1.
Andante
Nº 310. Kat. p. 132
erhalten
(Op. III) 2.
Andantino
dolce
Nº 311. Kat. p. 132
erhalten
(Op. III) 3.
Moderato
tr.
Nº 312. Kat. p. 132
erhalten
(Op. III) 4.
Moderato
Nº 313. Kat. p. 133
erhalten
(Op. III) 5.
Allegro moderato.
tr.
Nº 314. Kat. p. 133
erhalten
(Op. III) 6.
Allegro moderato.

# Ignaz Holzbauer.

| *Sarasinsche Musiksammlung.* (meist „Holzbaur".) | *Denkmäler der Tonkunst.* |
|---|---|
| **Overture.** | |
| N° 617. Kat. p. 34 *erhalten*<br>2 Ob. + Timbale („nachgemacht").<br>V. I II Ob. I II doppelt, B. dreifach copiert. C. auch f. Vle. umgeschrieben. | C dur. N° 3.<br>2 Ob (Fl.). |
| N° 618. Kat. p. 35 | D dur. N° 2. |
| N° 619. Kat. p. 35<br>2 Ob. | F dur. N° 2.<br>2 Ob. (Fl.). |
| N° 620. Kat. p. 35 | B dur. N° 2. |
| N° 621. Kat. p. 35<br>2 Ob. + Fag. obl. | Es dur. N° 2.<br>2 Ob. (Fl ). |
| N° 622. Kat. p. 35<br>2 Fl. 2 C. 2 Fag. obl.<br>*Largo stanato? (stanuto?)*<br> | *fehlt.* |
| N° 623. Kat. p. 36 *erhalten*<br>+ Fag. obl.<br>V. I II doppelt, B. dreifach copiert. C. auch für Vle. umgeschrieben (auf einer B.-stimme steht: Contrabass). | F dur. N° 3. |
| N° 746. Kat. p. 40<br>2 Fl. | Es dur. N° 3.<br>2 Ob. |
| N° 747. Kat. p. 40<br>2 C. 1 Ob. solo.<br>*Allegro*<br> | *fehlt.* |

**Quintetti.**

N° 414. Kat. p. 101

2 V. 2 Vle. obl. B.

*Andantino*
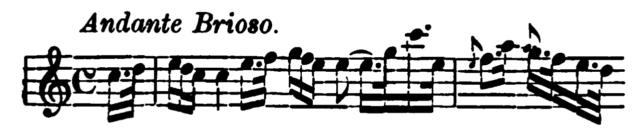



**Concerti a Cembalo.**

N° 830. Kat. p. 291

Cembalo principale 2 V. Vla. B.

*Andante Brioso.*



**Arie.**

N° 702. Kat. p. 320 *erhalten*

Der Name, auf dem Exemplar mit Bleistift nachgetragen, fehlt im Kat.

Vocce, 2 V. 2 Fl. 2 C. 2 Fag. Vla. B. (Im Kat. Ob. statt Fl.)

St. alle einfach copiert, aber B. auch bei der Singst.

„**Son sventurato, sventurato, ma pure.**“

*Andante*



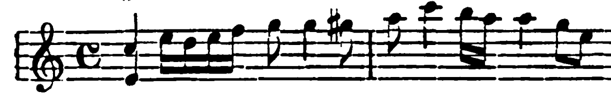

## *Musikbibliothek der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich.*

N° 612. Sinfonia. („N° I“.) *erhalten* | *fehlt.*

2 Clarini.
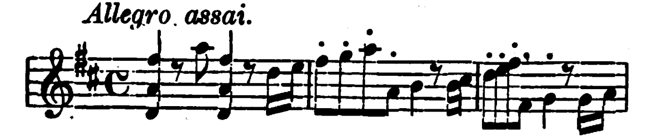
B. doppelt copiert, f. Vc. u. B.

*Allegro assai.*



N⁰ 613. Sinfonia. („N⁰ XII".) *erhalten* | D dur. N⁰ 20. *Nur aus Br. Kat. 1762 bekannt.*

— Tp. 2 Clarini 2 Fl. 2 Ob.
B. doppelt copiert, f. Vc. u. B.




N⁰ 614. Simphonie. *erhalten* | Es dur. N⁰ 8. Ouvertüre zu Günther v. Schwarzburg. 2 Clarini (Partitur d. Günther: Trombe.)

2 Trombe (Katalog: Clarinetti).
B. doppelt copiert, f. Vc. u. B.

N⁰ 615. Sinfonia. *erhalten* | Es dur. N⁰ 2.
(Katalog: + 2 Fag. 2 Clarinetti Tp.)
V. I II doppelt copiert.

---

## Joseph Toeschi.

*Sarasinsche Musiksammlung.* | *Denkmäler der Tonkunst.*

**Overture.**

N⁰ 288. Kat. p. 12 *erhalten* | *fehlt.*
2 Clarini 2 C. 2 Fag. 2 obl. (auf den Stimmen: „**Clarinetto** ex C" und „**Violetta**").
V. I II doppelt, B. 3fach copiert (1 B. beziffert); C. auch f. Vle. umgeschrieben.

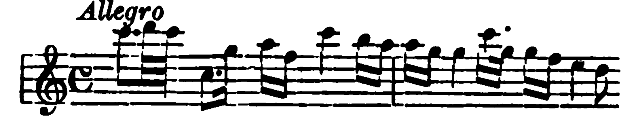



N⁰ 289. Kat. p. 12 | C dur. N⁰ 3.
— 2 Fag.

| | |
|---|---|
| N⁰ 391. Kat. p. 14 *erhalten*<br>+ 2 Fag. „Toneschi“<br>V. I II B. doppelt copiert. C. auch f. Vle. umgeschrieben. | F dur. N⁰ 1. |
| N⁰ 410. Kat. p. 17 *erhalten*<br>V. I II B. doppelt copiert. | Es dur. N⁰ 9. |
| N⁰ 411. Kat. p. 17<br>2 Fl. | G dur. N⁰ 1.<br>2 Ob. (Fl.). |
| N⁰ 427. Kat. p. 18<br>— 2 C. 2 Fag. | D dur. N⁰ 7. |
| N⁰ 428. Kat. p. 18<br>2 Fl. — 2 C.<br>„Le Moullin“. | B dur. N⁰ 1.<br>2 Fl. (Ob. Clarinetti) |
| N⁰ 615. Kat. p. 34 *erhalten*<br>+ 2 Fl. 2 Fag. „Toeschy“<br>V. I II B. doppelt copiert. | Es dur. N⁰ 11. |
| N⁰ 662. Kat. p. 38<br>2 Fl. | D dur. N⁰ 1.<br>2 Fl. (Ob.). |
| N⁰ 663. Kat. p. 39<br>2 Fl. | Es dur. N⁰ 5.<br>2 Fl. (Ob.). |
| N⁰ 664. Kat. p. 39 | F dur. N⁰ 3. |
| N⁰ 665. Kat. p. 39<br>2 Fl. | C dur. N⁰ 2.<br>2 Ob. (Fl.). |
| N⁰ 666. Kat. p. 39<br>2 Fl. | B dur. N⁰ 5.<br>2 Fl. (Ob.). |
| N⁰ 667. Kat. p. 39 | G dur. N⁰ 3. |

**Quartetti à flauto traversiera.**
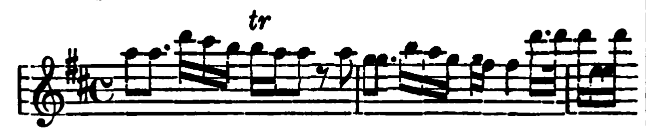
N⁰ 606. Kat. p. 270
Fl. V. Vla. B.



**Concerti à flauto traversiera.**

Nº 561. Kat. p. 267 *erhalten*

Divertimento.
Fl. u. V. solo, Vla. obl., Vc. solo, B.
B. doppelt copiert.




**Nicht im Katalog.**

Sinfonia à più stromenti. *erhalten* | Es dur. Nº 5.
2 Fl. — 2 C. | 2 Fl. (Ob.)
Stimmen alle einfach copiert.

---

## Christian Cannabich.

**Overture.**

Nº 287. Kat. p. 12 *erhalten* | G dur. Nº 2.
2 Fl. | 2 Ob.
V. I II doppelt copiert. C. auch f. Vle. umgeschrieben.

Nº 412. Kat. p. 17 | G dur. Nº 8 (?).




---

## Carl Stamitz.

| *Sarasinsche Musiksammlung.* | *Denkmäler der Tonkunst.* |
|---|---|
| **Overture.** | |
| N⁰ 849. Kat. p. 41 *erhalten*<br>2 Fl. 2 Vle.<br>Bass dreifach copiert; eine dieser Stimmen f. Vc. u. Contrabass, auf zwei Systemen notiert. Bläser „ad. lib.“ | C dur. N⁰ 7.<br>2 Ob. |
| N⁰ 850. Kat. p. 41<br>2 Fl. 2 Vle. + 2 Clarini ad lib. (V. princ. 2do. in vece di Vc. princ.) | B dur. N⁰ 1.<br>2 Ob. |
| N⁰ 851. Kat p. 42<br>2 V. princ. 2 Fl. ove Ob. ad. lib. | D dur. N⁰ 6.<br>V. pr. Vla. pr. 2 Ob. |
| N⁰ 852. Kat. p. 42<br>2 Fl. 2 Clarini ad lib. Vla. + 2 C.<br>(1 V. princ. in vece di Vc. princ.) | B dur. N⁰ 3.<br>2 Ob. 2 Clarinetti.<br>2 Vle. |
| N⁰ 853. Kat. p. 42 *erhalten*<br>Clarino solo. 2 Fl.<br>B dreifach copiert; eine dieser Stimmen f. Vc. u. Contrabass auf 2 Systemen. Bläser „ad. lib.“ | B dur. N⁰ 2.<br>Clarinetto. pr. 2 Ob. |
| N⁰ 854. Kat. p. 42<br>Vla. (1 V. princ. in vece di Vc. princ.) | D dur. N⁰ 1. |
| N⁰ 865. Kat. p. 42<br>2 V. pr. 2 Fl. Vla. | D moll. N⁰ 1.<br>V. pr. Vc. pr. 2 Vle.<br>2 Ob. (Fl.). |
| **Trio.** | |
| N⁰ 887. Kat. p. 138 *erhalten*<br>Sonata à tre.<br>„Jede Stimm Different Tempo im Tact,“ d. h. im 1. Satz V. I: C, V. II: $3/4$, B: $6/8$. | |




V. I 23 + 29 Takte, V. II 31 + 39 T., B. 45 + 58 T.

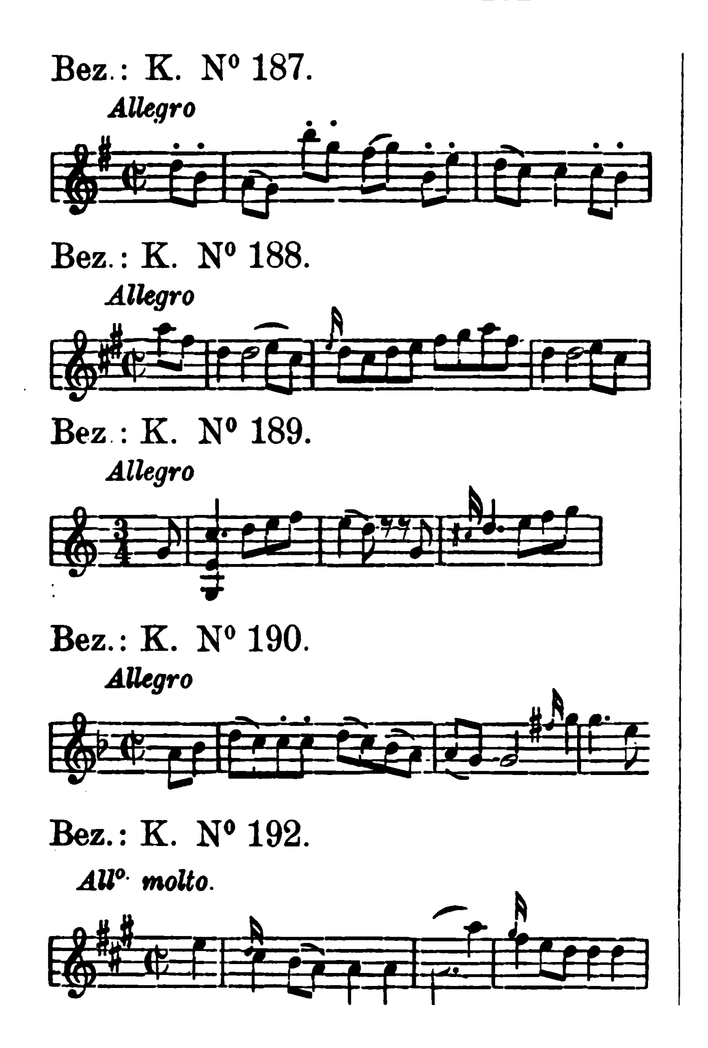
**Nicht im Katalog.**

| | | |
|---|---|---|
| Quartetto 1mo d'Orchestra | *erhalten* | C dur. Nº 1. |
| Quartetto 2 Concertante | *erhalten* | Verzeichnis der Druckausgb. 8: Six Quatuors, Nº 2. |
| Quartetto 3<br>1. Stimme: V. Ob. Fl. Clarino } solo | *erhalten* | Verzeichnis der Druckausgb. 8: Six Quatuors, Nº 3. |
| Quartetto 4 d'Orchestra | *erhalten* | F dur. Nº 1. |
| Quartetto 5 Concertante | *erhalten* | Verzeichnis der Druckausgb. 8: Six Quatuors, Nº 5. |
| Quartetto 6<br>1. Stimme: V. Ob. Fl. Clarino } solo | *erhalten* | Verzeichnis der Druckausgb. 8: Six Quatuors, Nº 6. |

---

## (Carl ?) Stamitz.

| *Sarasinsche Musiksammlung.* | | *Denkmäler der Tonkunst.* |
|---|---|---|
| **Nicht im Katalog.** | | |
| 5 Duos pour deux Violons. | *erhalten* | |

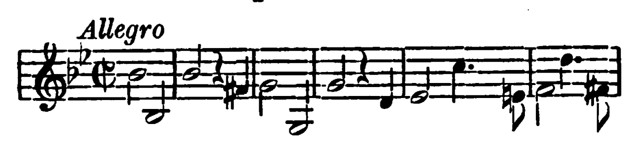

Bez.: K. Nº 187.
Allegro
Bez.: K. Nº 188.
Allegro
Bez.: K. Nº 189.
Allegro
Bez.: K. Nº 190.
Allegro
Bez.: K. Nº 192.
All^o. molto.

## Fränzel (Ignaz Fränzl?)

*Sarasinsche Musiksammlung.*

**Quattro.**

Nº 424. Kat. p. 79




Nº 425. Kat. p. 79




*Denkmäler der Tonkunst.*

# Proben vokaler Kleinkunst

aus dem

## 17. und beginnenden 18. Jahrhundert in der Schweiz.

Von

**Eduard Bernoulli.**

Die Zürcher Stadtbibliothek ist reich an origineller Flugschriftenliteratur aus dem 17. Jahrhundert. Auch der alte Gebrauch des Neujahrsblattverteilens deutet auf ein reges öffentliches Leben. Und schliesslich ist der Name „Simler“ nicht nur als derjenige einer alten Zürcher Gelehrtenfamilie durch eine für den Schweizerhistoriker sehr reichhaltige Sammlung vorwiegend handschriftlicher Natur im Bestand eben der genannten Bibliothek verewigt; auch das Liederbuch eines früheren Familienmitgliedes, das gelegentliche Kompositionen neben andern enthält, spielte augenscheinlich eine starke Rolle in den Jahrzehnten seines mehrfachen Erscheinens.

So entstand die Aufgabe, einige kultur- und literargeschichtlich merkwürdige Daten zu sammeln, sofern sie mit irgend einer Domäne der Musikgeschichte zusammenhängen.

Freilich ergibt sich hiebei von selbst, dass verschiedene Gebiete, wie Hymnologie, Instrumentenkunde, Biblio- und Biographie u. s. w. nur gestreift werden, ohne dass den betreffenden Fragen jetzt schon weiter nachgegangen werden konnte.



### A. Gelegenheitsdichtungen und ihre Tonsätze.

Der Grundsatz: „Kunst für die Kunst“ stand im 17. und selbst im 18. Jahrhundert durchaus nicht in der ausschliesslichen Geltung wie heutzutage. Gedruckt wurde Manches, was vielleicht ein- oder ein paarmal rezitiert, gesungen und auch gespielt worden ist, und neben guten bestellten Arbeiten liefen auch viele her, welchen tatsächlich ein bloss ephemerer Eigenwert zukommt. Dennoch bilden auch solche Stücke als oftmals charakteristische Beispiele einen Bestandteil unserer Schilderung der musikalischen Kleinkunst. Soll es sich doch zudem in erster Linie um Vokalsätze vorwiegend knapperer Formen handeln, wie sie in der Schweiz im Jahrhundert des 30-jährigen Krieges landläufig waren.

Gerade in Zürich lässt sich in einer ganzen Reihe von Fällen die Tatsache bestätigen, die wir aus den Arien Heinrich Alberts, des Komponisten im Königsbergerdichterkreise bereits hinlänglich kennen[1]), dass bei Familienanlässen, insbesondere bei Hochzeiten vielfach *ad hoc* „gedichtete“ Glückwunschkarmina vorgetragen wurden. Etwa einmal mag auch der Verfasser, welcher der einen Familie des betreffenden Brautpaares angehörte, zugleich der Tonsetzer gewesen sein. Andernfalls wurde, wie schon angedeutet, der Tonsatz wohl auf Bestellung geliefert oder — er war kurzweg mit Vorliebe den „Psalmen“ sowie etwa einem bekannten Liederbuch entnommen. Damit sind die Lobwasserschen Psalmen[2]) und die Teutschen Gedichte von Simler gemeint. Auf beide wird weiter unten

---

[1]) Vgl. auch Spitta, Bach II 463.

[2]) Vgl. auch K. Nef: Die Collegia musica in der deutschen reformierten Schweiz. St. Gallen 1896, S. 58.

näher hinzuweisen sein. Bei dem eben genannten Simler findet sich dagegen ein einziger Begräbnisgesang und so ergibt sich von selbst die Frage, ob hier der vom norddeutschen lutherischen Ritus abweichende schweizerisch-reformierte als ein Grund für den Mangel an Belegen anzuführen wäre?

Ähnlich wie bei Hochzeiten wurde auch bei gewissen öffentlichen Anlässen der Gesang zur Erhöhung der Feierlichkeit beigezogen. Nämlich bei der Wahl eines neuen Bürgermeisters. Wiederum dienen einmal die Psalmen als Quelle, und nun wäre es nicht uninteressant, zu wissen, genauer in welcher Gestalt? Die Lobwasserschen Psalmen dürfen ja nur das eine höhere Verdienst beanspruchen, Melodien des Goudimelschen Psalters auf deutsches Gebiet verpflanzt und durch volle zwei Jahrhunderte auf demselben erhalten zu haben. Ausdrücklich sei wiederholt: Melodien. Denn der, meist vierstimmige, Tonsatz ist durchaus nicht in allen Ausgaben gedruckt, und wo er gedruckt ist, durchaus nicht überall derselbe. So ist, wie schon aus dem Titelblatt ersichtlich, der Satz der Bernerausgaben derjenige des Kantors und Stadtzinkenisten Sulzberger. In einer Zürcher Ausgabe 1673 dagegen treffen wir vielfach die Version einer der jedenfalls ältesten Ausgaben, einer solchen von Leipzig 1576. Da in derselben auch motettenartige, und figurierte Tonsätze einzelner Psalmen Aufnahme gefunden haben, so ist man auf den ersten Blick versucht zu der Annahme, sie eben stammen von dem französischen Komponisten. Allein dem steht einigermassen entgegen, dass eine Ausgabe von 1646 sowohl auf dem Titel als auch im Vorwort ganz ausdrücklich von, keineswegs identischem, 4- resp. 5-stimmigem Satz Goudimels

spricht, was weder die Leipziger- noch die Zürcherausgabe tun. Letztere hat nur einfache Sätze reproduziert und es ergibt sich als Schluss folgendes: Wurde bei der Bürgermeisterwahl Braems nicht bloss die flugblattartig gedruckte Melodie von Ps. 72 = 65 gesungen[1]), so war wohl die begleitende harmonische Ergänzung diejenige des durch die Leipzigerausgabe zu Ps. 72 mitgeteilten und von der Zürcherausgabe sowohl für Ps. 65 als auch für Ps. 72 beibehaltenen Satzes.

Eine andere Komposition dieser Art wurde augenscheinlich auf Bestellung geschrieben durch den Zürcher Kantor Andreas Schwilge. Es ist stilistisch bereits der Chorsatz einer eigentlichen Gratulationskantate. Und unwillkürlich denkt man an die hochüberragende Ratswahlkantate Bachs, zumal auch der Altmeister sein Werk später umgearbeitet hat.[2]) Schwilge nämlich suchte den Satz über die augenblickliche Gelegenheit hinaus zu erhalten dadurch, dass er ihn für einen Psalmtext verwertete, und zwar vermutlich kaum ein Jahr, nachdem er ihn geschrieben.[3]) Umgekehrt wurden, nach den vorliegenden Beispielen zu schliessen, öfters bekannte Melodien mit Gedichten verbunden, deren Inhalt irgend welche Zeitereignisse zum Gegenstande hatte.

So ist gewiss in rein parodistischer Weise eine Melodie verwendet worden, und zwar hüben und drüben, anlässlich der Belagerung von Rapperswil im Jahr

---

[1]) Gal. XVIII, 228, s. Notenbeilage I.

[2]) Vgl. überhaupt eine Anzahl weltlicher Kompositionen Bachs, deren Nachhall in Kirchenkantaten zu vernehmen ist.

[3]) Die Gelegenheitscomposition zu Ehren des neugewählten Bürgermeisters Joh. Hrch. Waser: „*Vivat* . . . . *Waserus*“ etc. ging mit dem Text: „Danket . . . dem Herren“ in die dritte Auflage von Simler's Liederbuch über.

1656. Die konfessionellen Streitigkeiten des 17. Jahrhunderts schürten ja nicht allein den grossen 30-jährigen Krieg, sondern spielten auch in der Schweiz eine starke Rolle, und zwar machten die reformierten Orte, an ihrer Spitze Zürich und Bern bis in den Anfang des 18. Jahrhunderts mehrere Waffengänge mit den Innerkantonen. Rapperswil, als befestigte Landstadt und Stützpunkt der Katholiken, sollte durch ein Heer der Reformierten eingenommen werden, widerstand aber länger als deren General gedacht und namentlich gewünscht hatte.

Da wurde von seiten der Katholiken auf den Feldherrn ein Spottlied gesungen und die vergebliche Bewerbung des „werten Müllers" um die stolze Seegräfin weidlich durchgehechelt. Die Reformierten blieben die Antwort allerdings nicht schuldig und benützten ausser der bereits genannten noch eine zweite Melodie dazu. Von Reiz ist es, vom Standpunkt des Literarhistorikers: dass es sich um den General Werdmüller handelt, welchen C. F. Meyer's: „Jürg Jenatsch" und namentlich „Der Schuss von der Kanzel" so köstlich zeichnen; vom Standpunkt des Musikhistorikers, dass das katholische Flugblatt nur die Noten der Melodie mitteilt, das protestantische aber auch den Bass dazu.[1]) Sollte dies nicht auf eine Entlehnung fremden Gutes seitens der Angreifer deuten? In einem andern Fall haben es die Katholiken ganz offenkundig getan. Als in Luzern drei Jahre später 1659 die ketzerische Schrift eines Zürcher Geistlichen öffentlich verbrannt wurde, hörte laut der umfangreichen Überschrift der „Predicant den Martin Luther in der Hölle singen";

---

[1]) S. Mscr. 299 und Gal. XVIII 535, s. Notenbeilage II.

selbstverständlich ein „trawriges Klaglied, in welchem D. M. L. sein selbst eigene Schuld und Missetat beweinet.“ Die Melodie stammt, wie der vorangehende (epische) Text angibt, aus des protestantischen Habermann Gesangbuch[1]). Ähnlich wurde bereits im Jahr 1622 auf deutschem Boden in einer „Böhmischen Tragödi“ zum Hohn auf den „gewesenen Churfürsten Pfaltzgraffen Friderichen zu Heidelberg . . .“ eine „Lamentatio über den Winter-König in Böheim“ gesungen, „im Thon: O du armer Judas, was hast du gethon“. . .[2])

Um nochmals auf das Jahr 1656 zurückzugreifen, so stand mit der Belagerung von Rapperswil innerlich in Zusammenhang eine konfessionelle Vergewaltigung Neugläubiger im Kanton Schwyz. Auch sie ist, diesmal in einem vierstimmigen Liedsatz verewigt worden. Das Gedicht schildert umständlich die hierauf bezüglichen Begebenheiten.[3]) Und da zum sogenannten zweiten Vilmergerkrieg 1712 auch geschichtlich ein Faden vom ersten herüberläuft, da ferner zwei Lieder

---

[1]) Gal. XVIII, 342. Aktenmässige Mitteilungen über die Verbrennung der anonym erschienen Ketzerschrift s. überdies in: Acta ecclesiæe Tigurinæ 1659 (E II 25) und in: Rats Protokoll 73, pag. 3 des Luzerner Staatsarchivs. Hier lautet der Bericht:

„Uff hüt habent M. G. H. das jüngster tagen ein buch von 12 bögen ohne angab des autoris u. ort wo es gedruckt, in die statt kommen, welches so ketzerisch wider Gott, Maria, und sine heiligen, ihr päpstl. Heiligkeit und unser allein seligmachende ware religion, bim höchsten strebt und stritet, Also haben M. G. H. erkanth, dass dis verflucht buch durch den nachrichter uff dem kornmerkt zu eschen verbrennt, und dann selbige in ein rünnendes wasser geschüttet werde, es sol auch meniglich by geist- und weltlicher straf dis buch niemals lesen noch ufbehalten,“ s. Notenbeilage III.

[2]) Gal. XVIII, 462.

[3]) S. Mscr. 299, s. Notenbeilage III[a].

des norddeutschen Komponisten Heinrich Albert, des im 17. Jahrhundert wohl bekannten Musikers in ihren „Tönen“ überraschenderweise auch in der Schweiz damals Anklang gefunden haben, so mag auch diese Episode der Schweizergeschichte in unsern Betrachtungskreis gezogen werden. Wir denken hier an einen zusammengehörigen Zyklus von 4 politischen Liedern. Betitelt sind sie: „Phileons und Bärenholds vier lustige mit anmuhtigen Melodeyen gezierte und zum Theil verbesserte und vermehrte Feldlieder.[1])

Das erste: Die von D. Mars in die Kur genommene Jgfr. Badanella.

Das zweite: Der Jungfrau Badanella Buhlschafft.

Das dritte: Die Abstraffung des stoltzen Füchsleins.

Das vierte: Die verlohrne Abbts-Kappen.

„Heraussgegeben in dem Jahr
Da Treu von Falsch betrogen war.“

Die Titelvignette mit den von ihren schwertbewehrten Wappentieren gehaltenen Wappen der Kantone Zürich und Bern, nicht weniger als die Namen „Phileon“ und „Bärenhold“ besagen schon an sich deutlich genug, von welcher Seite der Spott ausgegangen ist. Zudem ja auch die Überschriften der einzelnen Lieder und nun erst recht der Inhalt.

No. 1. „Die gelb- und geltsüchtige Badanellen“ soll von ihren Leiden geheilt werden und es mag, ganz abgesehen von dem geringen poetischen Wert des Gedichts, das Bild der spröden Jungfrau in H. Alberts Arien[2]), welche durch Heirat ihrer Bestimmung zugeführt wer-

[1]) Z. Beisp. Gal. XVIII 1976; 1987; XXV 1400, s. Notenbeil. IV.

[2]) Vgl. Denkmäler deutscher Tonkunst, erste Folge, Bd. XIII im fünften Teil No. 14.



den soll, den Anlass gegeben haben, dem alten Tonsatz einen satirischen Text unterzulegen.

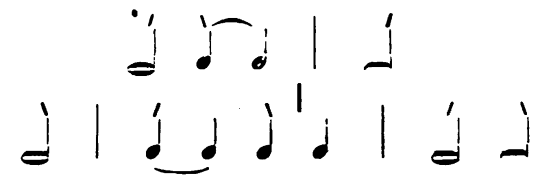
Für No. 2 „Badisches Brautlied und der Friedliebenden Wärberen Unschuld" einen Grund zu finden, weshalb H. Alberts Herbstlied als Prototyp gewählt wurde[1]), müssen wir vielleicht die Sentenz mit berücksichtigen:

— „felices ter et amplius
quos irrupta tenet copula"

und dann den weiteren Gedankengang der vielen Verse verfolgen, welche wiederum erotischen Inhaltes sind. Auch die leichte Fasslichkeit der Melodie Alberts mag ihre Wahl mitbestimmt haben. Übrigens sei nicht vergessen, dass in den Gesamtausgaben der Arien von jeher das Herbstlied zweistimmig war, nur das Vademecum von Profe teilt einen einstimmigen Satz mit. Also ist unter Umständen gerade dieses kleine Handbuch in der Schweiz bekannt geworden. Bezeichnend für die volkstümliche Verballhornung besonders des Rhythmus ist es, dass, wo H. Albert ganz regelmässig betont und gliedert:

(2 mal)

Das Volkslied gleichgiltig folgendermassen die Noten verteilt:



No. 3 „Abstraffung des stoltzen Füchsleins" trägt noch den Vermerk: „Bombardino è Fagotto", wurde

[1]) a. a. O. Bd. XII im vierten Teil No. 13.

also offenbar unter Begleitung dieser beiden Holzblasinstrumente gesungen. Bombardino als Diminutivform für Bombardone u.s.w. deutet wohl auf eine kleine Schalmei. Drollig muss der Schlussrefrain: „Bump birri Pump?“ etc. geklungen haben, mitgeblasen durch das grunzende Fagott und das quikende Bombardino.

Endlich No. 4 „Wehmühtige Klag des Abbts von St. Gallen“ ist ein rhythmisch von Anfang bis zu Ende durchaus gleichmässig gebautes Lied. Seine einzelnen melodischen Phrasen schmiegen sich den Langzeilen des Versmasses gut an und markieren deren Cäsur in der Mitte fast jedesmal durch eine Achtelpause, im Bass geschieht dies ausnahmslos. Die Bezifferung des letztern ist diesmal sorgfältig ausgeführt, und weist auch in allen uns vorliegenden Exemplaren den nämlichen sonderbaren Druckfehler — eine andere Erklärung dafür finde ich nicht — von zwei übereinander stehenden 6 auf (Takt 5). Ebenso bezeichnen alle drei (Takt 6) den $^{6}_{5}$ Akkord auf *c* einfach durch 5.

Ungefähr zwei Jahre nach der Belagerung und Einnahme von Baden sang man anlässlich des Gefechts bei Synss, wo die Berner geschlagen wurden, ein Liedlein, welches in seiner Drastik an No. 3 des besprochenen Zyklus erinnert: „Helden-Prob oder Ackermannisches Bären-Rupffen bey Synss, so geschehen den 20. Tag Hewmonat anno 1714. Das „Hüst, hott“ erschallt“ namentlich am Schluss nach dem übermütigen Trällern, welches im Volkston unserer lebenden Generation kaum urwüchsiger lauten könnte, geradezu herausfordernd keck. Ein durch und durch realistisches Stückchen[1]).

[1]) Gal. XVIII 1976, s. Notenbeilage V.

Endlich verherrlicht das mehrfach durch Lieder belegte schweizergeschichtliche Ereignis die: „Musicalhistorische Beschreibung des Pfaffenkriegs im Schweitzerland.. „auf Gavote Weiss zu singen und zu springen! —“ Ausser den genannten Flugblättern und Flugschriften, die spontan entstanden sind, verdienen Erwähnung auch die alten Zürcher Neujahrsblätter. Als Vorboten dieser wohl in ihrer Art einzig dastehenden literarisch-musikalischenErzeugnisse biederen Bürgergeistes möchte ich, beiläufig bemerkt, auch ein bereits im Jahr 1677 gedrucktes Flugschriftchen ansprechen dürfen. Es ist ein „Christliches Neu-Jahr-Gedicht, darinn, neben Betrachtung der gnadenreichen Geburt unsers Seligmachers Jesu Christi: Allen Ständen ein Glük- Frid- und Freudenreiches Neues Jahr, hertzinniglich gewünschet wird. In der Melodey des bekanten Neu-Jahr-Gesangs. Getrukt zu Zürich, bey Heinrich Müller im Jahr Christi 1677“. Die Melodie, im Tenor des vierstimmigen Gesangs liegend, ist keine andere als diejenige von: „Gelobet seist du Jesus Christ“. Nur die letzte Zeile weicht ein wenig von der uns geläufigen Form ab. Von den 41 Versen beschäftigen sich 19 mit der Person des Erlösers, die übrigen, abgesehen von dem doxologischen Schlussvers, fast durchweg mit den Verhältnissen des schweizerischen öffentlichen und privaten Lebens. Bezeichnend mag z. B. Vers 26 sein:

Ich wünsch auch den Eydgnossen gmein,  
Dass sie mit Friden Brüder seyn,  
Die Unterthanen allesamm  
Fridlich regirn in Gottes Namm, Alleluja[1]).

---

[1]) Gal. XXV 1400.

## B. Neujahrsblätter.

Die ältesten Jahrgänge der Neujahrskupferblätter[1]), welche die Zürcher Bürger- d. h. Stadtbibliothek einer „ehrliebenden jungen Burgerschafft zu Zürich“ verehrte, enthalten nicht weniger als 7 vierstimmig komponierte Lieder und ein weiteres, zu welchem der vierstimmige Satz mit grösster Wahrscheinlichkeit festzustellen ist. Und zwar aus folgenden Gründen:

1646—49 werden die Jahreszeiten besungen (die sehr hübsch ausgeführten Titelradierungen stammen von Conrad Meyer) und es ergibt sich bei näherem Zusehen, dass die sämtlichen vier Kompositionen, wie auch der von Simler verfasste Gedichttext sofort in der ersten Auflage der unten noch zu besprechenden Simlerschen Liedersammlung gedruckt worden sind, also z. T. wenigstens, bis 1648 zuerst in den Neujahrsblättern werden erschienen sein. Bei Simler ist
No. 2: „Der ander Frühlingsgesang.“
No. 3: „Andere Weis über das ander Sommergesang.“
No. 4: „Das ander Herpstgesang.“
No. 5: „Andere Weis über das ander Wintergesang.“

Selbst eine gelegentlich freigestellte zweite Melodie zu dem einen oder andern der Gedichte ist stets dieselbe, welche auch das betreffende Neujahrsblatt als Alternative angibt. — 1658 ist der „Gesang von lieb- und lobwürdiger Einigkeit“ identisch mit dem in Simlers erster Auflage (1648) stehenden, also von dort übernommen. Er hat beiderorts den Text: „Mit David wir die Einigkeit erheben“ (nur fügt das Neujahrsblatt noch zwei Verse hinzu. Von Interesse ist übrigens,

---

[1]) Daher überhaupt stammt ja die Bezeichnung: „Neujahrsblatt.“

dass seine Melodie samt Bass mit geringen rhythmischen Änderungen und unter Weglassung der Alterationszeichen später noch als weiteres Flugblatt gedruckt und zu einem ganz bestimmten politischen Anlass gesungen worden ist.[1]) Die Worte lauten hiebei:

„Nun heb wir an zu loben Gottes Namen
Dass er uns alle Zit noch thut verschonen,
Dass er hat Gnad gegeben,
Dass der Schluss wurd gemacht,
Dass man kan ruhig bliben,
in der Eyd-gnossenschaft“.[2])

1659 bringt das „Regenten-Kleinodt“ wieder, das schon 1655 als Flugblatt anlässlich der Bürgermeisterwahl von Hans Heinrich Rahn veröffentlicht worden war.[3])

1662, die „Neujahrs-Gab, für alle Stände“, mit dem Text: „Nun dancket Gott, durch Jesum Christ für wol verflossne Jahresfrist“ ist als Neujahresgesang bereits der dritten Auflage der Simlerschen Gedichte (1663) einverleibt worden. Und nun endlich finden wir das Lied „Frisch auf, frisch auf ihr Knaben“ zwar ohne Noten im Neujahrsblatt von 1669 gedruckt, entdecken es aber mit vierstimmigem Satz in Simlers vierter Ausgabe (1688). — Ob die Komposition später entstanden sei, als das Gedicht, oder nicht, verschlägt freilich wenig im Hinblick darauf, dass die genannten Neujahrsblätter der Bürgerbibliothek als Vorläufer derjenigen der Musikgesellschaften betrachtet werden dürfen[4]).

---

[1]) Bezeichnung der Stimmen: Tenor, Bassus. Irriger Weise sind der Diskantschlüssel auf die zweitunterste, und der Bassschlüssel auf die dritte Linie geraten.

[2]) Ein schön neu Lied von dem Friedens-Schluss zu Genff. (Laut Inhalt des Gedichts: 1738).

[3]) Gal. XVIII 2287.

[4]) Vgl. schon Nef a. a. O. S. 102, der freilich nur zwei Fälle nennt.

Zwar nicht ausschliesslich, aber doch stark erbaulich und religiös gefärbt sind nun auch die Texte der seit 1685 veröffentlichten Neujahrsblätter[1]): „einer Kunst- und Tugendliebenden Jugend in Zürich ab dem Music-Sal daselbst . . . verehrt“, wenigstens eben im 17. und im beginnenden 18. Jahrhundert. Jedenfalls verfolgen diese periodischen Publikationen einen ausgesprochen pädagogischen Zweck; sie sind, wie aus den bereits angeführten Bemerkungen hervorgeht, dem heranwachsenden Geschlecht gewidmet und zwar durch die zürcherische Musikgesellschaft zum Musiksaal, das älteste schweizerische collegium musicum. Der Kern, die kleine Komposition, ist stets umgeben von einem gravierten Titelblatt, sowie von Bibelsprüchen, deutschen und lateinischen Sentenzen meist in Versform und dem ganzen, oft recht langen Poem, dessen erste Strophe in Musik gesetzt erscheint. Die Vignetten zeigen teils zürcherische Stadt- und Landschaftsbilder, als Hintergrund der dargestellten Instrumente und musizierenden menschlichen Figuren, sowie des auf einem Spruchband verzeichneten lateinischen Mottos oder jeweiligen Stichworts; teils zeigen sie überhaupt allegorische Szenen und sind in den ersten Jahrzehnten meistens von dem Zürcher Radierer Joh. Meyer ausgeführt. Selbstverständlich besteht zwischen den verschiedenen Bestandteilen ein Gedankenzusammenhang.

So stimmt Apollo seine Gambe und dabei lesen wir: *Ne quid nimis*, eine Sentenz, welche z. B. noch in folgenden Zeilen ausgeführt wird.

---

[1]) Vgl. auch Nef a. a. O. S. 64, 102, 103.

„Spann nicht zuvil die Sait, sonst unnütz sie ver-
[springet,
Lass nicht zuvil sie nach, sonst falsch, ja gar nicht
[klinget:
So ists in jeder Sach: zu lützel und zuvil
(Gebrauch's zu einer Lehr:) verhönet alle Spil."

Im componierten Gedicht:

„Wie trotzig ist des Menschen Herz,
Wann glücklich alles gehet" u. s. w.

ist derselbe Grundsatz durchgeführt (Neujahrsblatt 1692).

Oder: Die Sentenz *„Nec nocte tacebo"* (und des Nachts schweige ich auch nicht Ps. 22, 3) ist durch die auf einem Baum in das monderhellte Dunkel hinaussingende Nachtigall symbolisiert. Die dazugehörige Komposition sei hier mitgeteilt [1]).

Ebenso diejenige zu dem Motto: *„Nutu pendemus ab uno"*, wo Apoll mit einer Notenrolle in der Rechten sein Orchester dirigiert (1697) [2]). Einer der bei dieser Gelegenheit herangezogenen Psalmsprüche lautet:

„Wie die Augen der Knechten auf die Händ ihrer Herren sehen: Wie die Augen der Magd auf die Hand ihrer Frauen sehen: Also sehen unsere Augen auf den Herrn unseren Gott." Zu ergänzen ist der Vers: — „bis er uns gnädig werde" (Ps. 123, 2). Doch geht dies über den im Neujahrsblatt mitgeteilten Text hinaus. Die beiden vierstimmigen Sätze gehören wohl zu den besser gelungenen und verhältnismässig kunstreicheren der älteren Neujahrsblätter. Im ganzen beruht in der Tat der Wert dieser musikalischen Pro-

---

1) Siehe Notenbeilage VI.
2) Siehe Notenbeilage VII.

dukte weit vorwiegend in ihrer kulturgeschichtlichen Eigenart. Freilich haben die betreffenden Komponisten sich öfters noch grössere Mühe gegeben als in den genannten Stücken, aber kaum mit mehr wirklichem Erfolg. 1710 z. B. haben wir einen vierstimmigen Vokalsatz mit obligatem Violoncell und Bassus continuus vor uns, 1711 eine vollständige kleine Orchestereinleitung für Violine, Viola, Fagott und Orgel zu einem Terzett von Alt, Tenor und Bass, welches nur durch die Orgel unterstützt wird. Die Partitur ist hier so unübersichtlich, als nur denkbar. Nach einander gedruckt sind nämlich auf zwei Seiten: Violino, Alto, Viola, Tenore, Fagot, Basso, Organo (instr., dann: voc.). Dass der Continuo die Akkorde öfters auszufüllen hat, ist zwar eine bekannte Tatsache; aber es mag trotzdem erwähnt werden, dass er hier in der Bezifferung dreimal ♯ verzeichnet für die entweder bei den Streichinstrumenten und dem Fagott, oder bei den Singstimmen ausgelassene Terz.

Von anderen herbeigezogenen Instrumenten seien genannt: Clarini und Organo 1713; Fluti unisoni se piace. [Bassus continuus]: 1717; Tromba 1, 2 *se piace:* 1719; Oboe o Violino 1, 2, Violoncello, Organo — für eine Intrada vivace, die nach der Aria wiederholt wurde: 1724.

Ausser der dreistimmigen, finden wir auch eine ganze Reihe von vierstimmigen Stücken.[1]) Als Ausnahme kommt sogar Fünfstimmigkeit vor: 1696, 1701. Weitaus am meisten allerdings werden zwei Diskante mit dem Bass kombiniert bis zum Jahr 1777.

---

[1]) So: 1693—1697, 1700—1702, 1705, 1706, 1712, 1720, 1723, 1729, 1730.

Von den früheren Jahrgängen der Neujahrsblätter seien noch besonders hervorgehoben:

1714 und 1719 als Erinnerungszeichen an die Gründung der Zürcherischen Musikgesellschaft und ferner: an die Einführung der Reformation durch Zwingli.

Der Text lautet 1714:

„O grosser Gott der Ewigkeiten!
In deiner Hand stehn unsre Zeiten:
Es wird nunmehr auch hundert Jahr,
Dass unsre Music G'sellschaft Schaar
Dich hertzlich ehrt, Dein Lob vermehrt:
Gib, dass wir fort und alle Zeit,
Gedencken an die Ewigkeit."

(2 Diskante, Bass und Orgel).

Im Jahre 1719 tönt es noch gewichtiger:

„Auf! jauchzet ihr Engel!
Ihr Priester posaunet" etc.,

hier werden auch die Trompeten als Begleitinstrumente genannt. (Vierstimmig mit Basso continuo und Tromba 1, 2 *se piace*).

Kommen wir nochmals zu den bereits erwähnten Titelblättern zurück, weil sie nicht selten ein besonderes musikgeschichtliches Interesse für sich in Anspruch nehmen. Deshalb mag es auch erlaubt sein, hiebei die Grenzen des hauptsächlich ins Auge gefassten Zeitraumes etwas zu erweitern.

Zweimal finden wir auf den Spruchbändern Noten. Eine nornenhafte Gestalt hält die ominöse Rolle mit einem ausgeschriebenen Triller von 16 Zweiunddreissigsteln auf ihren Knieen und deutet zugleich mit

der Rechten nach einer Stadt, welche soeben durch ein Erdbeben zerstört wird: 1629.
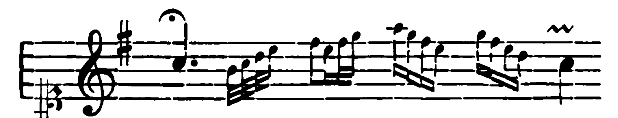
Unter den Bibelsprüchen lesen wir z. B.: „Würket euer eigen Heil mit Forcht und Zittern“, Phil. 2, 12. Die Übersetzung der beiden Distichen beginnt: „Schau! wann der Höchste winkt, so wird die Welt erschüttert“ u. s. w.

Dem Vokalsatz, in welchem alle vier Singstimmen an den gleichen Stellen zu trillern haben, liegt der Text zu Grunde:

„Der Musicant weiss selbst durch tremulieren
Der Harmonie gewissen Ton zu zieren;
Ein Christ erreicht zur angenehmen Zeit
Nach Zweifelmuth die rechte Vestigkeit
Und dass der Glaub um so viel theurer sey
Geht vor ihm her ein wimmernd Angstgeschrey.“

u. s. w.

Noch typischer für die Periode des *belcanto* sind die beiden Bänder auf dem Titelblatt des Neujahrsstückes von 1743: *Nutu et arbitrio dei omnia reguntur* heisst es auf dem einen; auf dem andern lesen wir über der Vorschrift *all arbitrio* (= ad libitum):



Ganz entsprechend ist in der Komposition die erste Stimme an einer Stelle durch genau denselben Vermerk ausgezeichnet und zwar eben beim Ton $\bar{\bar{c}}$, — aber ohne dass die Kadenz beigefügt wäre! Über dem Dominantseptakkord von *G* kann nach Belieben diese Koloratur angebracht werden. Freilich auch hiebei muss ja gelten, was der Moralphilosoph dem über das Unwetter verzweifelt in den Haaren kratzenden

Bauer auf dem Titelbild ermahnend mit den Worten des dreistimmigen Gesangs zuruft:

„Mensch, steht dir Gott nicht bey,
Versagt er seine Gunst,
Was nüzt dein höchster Fleiss?
Was hilft doch alle Kunst?“ etc.

Beim letzten Wort des Satzes: „Nur Gott thut was er will“ setzt die freie Koloratur ein! —

Im Übrigen sind es hie und da die dargestellten Instrumente, welche den Blick bei den Titelblättern festzuhalten vermögen. So: 1686. Ein Engel spielt die Hausorgel, ein Putto handhabt den doppelten Blasebalg auf der Rückseite des Instruments.

1710: Ein Putto spielt die Orgel ausdrücklich als Continuo-Instrument.

1694: Ein Putto sitzt am Clavicymbel, dessen Saitenkasten aufrecht steht, also an einer sogenannten Giraffe.

1744: In einer konzertierenden Gesellschaft wird ein doppelmanualiges Cembalo benützt.

1712 schlägt die eine zweier musizierender Damen sogar ein dreimanualiges Clavicymbel, die andere singt und markiert den Takt mit einer Rolle.

Ob 1706 neben der Violine auf dem Tisch ein kleines Spinettchen zu erkennen wäre, lässt sich nicht mit völliger Gewissheit behaupten. Dagegen ist ganz deutlich mit den beiden Wirbelhaltern zweimal die Theorbe, die vielgebrauchte Basslaute abgebildet: 1687 und 1697.

Ferner: Ein Kind (Putto) weint noch im Jahr des Heils 1699 darüber, dass ihm die einzigste Saite seines Trumscheits jählings zerrissen ist:





„Gleich Trompete-Marin, zwahr g'widmet zum Erfreuen,
Bey plötzlich g'sprungner Seit, zum Trauren muss ge-
[deyen:
So macht's Welt-Hoffnung auch, sie kützlet zwahr mit
[Freud,
Die aber plötzlich wird verkehrt in Traurigkeit."

1731: Spielt ein feingekleideter Herr auf einer 6-saitigen Viola da gamba. Das Instrument zeigt schlanken Bau und schmale, langgezogene f-förmige Schalllöcher. Der Steg scheint sehr flach zu sein.

1749 sehen wir vereinigt ein Ensemble von Violine, Laute, Gambe und Oboe. Sie spielen zusammen im Tempo di Menuetto.

Auch andere Instrumente des alten Orchesters sind natürlich abkonterfeit. Hier kam es nur darauf an, einige besonders gelungene Reproduktionen von vielgebrauchten oder gänzlich aus der Praxis verschwundenen Instrumenten namhaft zu machen. Sie waren ja auch im musikalischen Kleinleben wichtig.

Einheitlicher in der Wahl ihrer Stoffe sind die seit 1713 erschienenen Neujahrsblätter der „Music-Gesellschafft (ab dem Music-Saal) auf der Teutschen Schul" [1]) gehalten. Alttestamentliche Geschichten und Texte bilden bis zum Jahr 1761 ihre Vorlage und entsprechend illustrieren auch die Titelblätter den jeweiligen Inhalt. Die 15 ersten Nummern sind sämtlich 4-stimmig, zweimal (1716 und 1722) noch mit Hinzuziehung von zwei Trompeten ausser der obligaten Orgel. Dann aber tritt sozusagen ausschliesslich nur noch der 3-stimmige Satz auf. Um indessen den Rahmen des Zeitraums, den wir uns gesteckt haben,

[1]) Vgl. Nef a. a. O. S. 122, 123.

nicht abermals zu durchbrechen, richten wir unser Augenmerk zum Schluss auf ein Liederbuch, welches offenbar im 17. Jahrhundert besonders in Zürich (und wohl auch überhaupt in der Ostschweiz) sehr bekannt war.

### C. Johann Wilhelm Simler's Teutsche Gedichte

liegen uns nämlich in nicht weniger als vier Auflagen vor, aus den Jahren 1648, 1653, 1663 und 1688.

Sie sind es, die der St. Galler Gymnasialrektor Christian Huber 1682 im Verzeichnis der Quellen, aus denen seine „Geistliche Seelenmusic" geschöpft habe, Johann Wilhelm Simlers „Gesang-Buch" nennt.[1])

Und mit gutem Recht. Denn die Gedichte sind zu dem Zweck verfasst und zusammengestellt, um gesungen zu werden; eben in den spätern Auflagen sind auch kunstmässigere Kompositionen mit aufgenommen worden.

Nicht als ob Simler zuerst selbst die Tonsätze geliefert haben müsste. Er war sowenig Musiker, wie Huber und übertrug diese Aufgabe andern Mitarbeitern.

So erklärt er schon in der ersten Auflage dem Leser:

2. „Dass Herr Andreas Schwilge, wolbestellter Sänger, Kirchen- und Schuldiener allhie meine zuvor nur auf altbekannte weisen gerichtete Gesänge theils transponiert, theils natürlich, aber new und zu vier stimmen also aussgesetzt, dass sie acht die begrifflichste, samt des b-mollarischen gesangs mischthon bey sich haben, in welchen der Discant die gemeine weis durchauss verbleibt; und absonderlich zu dem Bass

[1]) Vgl. Nef a. a. O. S. 63. — Zu verstehen ist unter Hubers allgemeiner Bezeichnung die dritte Auflage.



(welches auch von dem Tenor und Alt zu verstehen) kan gesungen, und zu allen Instrumenten gebraucht werden: wie dann ein erfahrener Musikant auss allen Cadentzen (deren nicht eine aussgelassen) sowol auf dem Clavier, alss Posaunen, Fagot, Flöten, Geigen und Lauten, leichtlich wird verspüren können. Was aber die trili im Singen; die Coloraturen auf dem Clavier; die mordanten auf der Geigen und Lauten; die diaeses auf dem Fagot und Flöten betrifft, seind selbige den Versen zu lieb; und weil sie einen geübten, fast in jedem tak sowol im tripel alss dupel selbsten zu suchen nicht unschwer seyn werden; aussgelassen worden."

Absichtlich ist diese ganze zwar nicht in allen Einzelheiten unzweideutig klare, aber dennoch manche Frage beleuchtende Auslassung hier wiedergegeben worden. Sie steht fast unverändert in allen vier Auflagen. Nur an Stelle des einzig in der ersten Auflage namhaft gemachten Andreas Schwilge [1]) erwähnt zunächst eine Wendung von A. 2 ...: „einen trefflichen Musikanten" .. Die dritte und vierte Auflage „Zween treffliche Musikanten".

Auch das Titelbild aller vier Auflagen, entworfen von Konrad Meyer, ist der Hauptanordnung nach dasselbe. Überall finden sich einige Instrumente und Notenbücher, sowie eine die Laute spielende Dame,

---

[1]) Wieso Eitner im Quellenlexikon auf einen A. Steigleder verfällt, vermag ich nicht zu kontrollieren. Es liegt aber doch entschieden näher, da die jeweiligen Tonsetzer in den beiden ersten Auflagen überhaupt nicht genannt sind, in A. 3 und 4 nur mit Initialen im Register bezeichnet werden, unter A. S. eben Schwilge zu verstehen. Zumal, wie wir bereits wissen, eine notorische Gratulationskomposition aus seiner Feder als Psalmcomp. in A. 2 und 3 übergegangen ist.

welche den Gesang eines Mannes begleitet. Eine Illustration zu dem von Simler über die Ausführungsart der Lieder Gesagten.

Seine „Teutschen Gedichte“ sind nun recht verschiedenartigen Inhalts.

Die erste und die zweite Auflage decken sich bis auf die „neue Zugabe“ der letztern.

Alle vier Auflagen haben als erste Gesangsstücke fünf vierstimmige, einfach gehaltene Tonsätze zu je einem der fünf Psalmbücher. Und zwar in der Weise, dass der Inhalt jedes einzelnen Psalms in eine jeweilen gleichgebaute Strophe zusammengedrängt ist, und dann eben nach dem betreffenden Modellsatz von Ps. 1; 42; 73; 90 und 107 gesungen wird. Gleicherweise verhält es sich mit dem „Gesang über den verkürtzten Underricht warer Christenlicher Religion.“ Wieder dient ein einziger Tonsatz für eine Anzahl offenbar durch Simler versifizierter Katechismustexte. Wenn wir aber weiter etwa über einen der sonstigen religiösen oder überhaupt erbaulichen Gedichte den Vermerk lesen, z. B.: „In der Weise des 103., 128. Psalmens“, so bedeutet dies lediglich: im Versmass des betreffenden, wohlgemerkt Lobwasserschen, Psalms. Denn, die Melodie wird ja mit dem vom Meistergesang her bekannten Ausdruck „Ton“ bezeichnet; und ausserdem haben die Gedichte dann stets zwar die Silbenzahl der Lobwasserschen Psalmenverse, dagegen ihren eigenen Tonsatz. Mehr nach der Richtung der Profanpoesie neigen, wie wir dies bereits von den als Gelegenheitskompositionen erwähnten entsprechenden Stücken wissen, die Hochzeitsgesänge hin. Die Unterscheidung war besonders im 17. Jahrhundert freilich nicht so scharf, Geistliches und Weltliches flossen viel naiver in ein-

ander über, als dies heutzutage sich mit einem guten Geschmack vertrüge. Und so hat auch Christian Huber von 9 in den ersten Auflagen der Simlerschen Gedichte gedruckten nicht weniger als 7 Hochzeitsgesänge in seine geistliche Seelen-Music aufgenommen, darunter eine Gelegenheitskomposition, welche schon in der Fassung der ersten Auflage ihre Herkunft durchblicken lässt; Vers 7 beginnt mit den Zeilen:

„Dass Euer Eh, zu seel und leib
An hulden reich[1]) verbleib“

(5. Hochzeitsgesang).

Bei andern derartigen Glückwunschgedichten sind wenigstens in den späteren Auflagen die Initialen der Angesungenen in der Überschrift gedruckt, auch chronologische Notizen über den Anlass gegeben. Ganz profan lautet, abgesehen von einer moralisierenden Schlusswendung, der Text der Jahrzeitenlieder. Für uns entsteht beim Lesen ein ähnlicher Eindruck, wie er etwa sich geltend macht, wenn wir am Schluss von Haydn's „Jahreszeiten“ plötzlich in eine beschauliche Stimmung uns versetzen lassen sollen, nachdem kaum die Spinnstubenschnurren verklungen sind.

Wir rechnen die betreffenden Simler'schen Lieder zur profanen Kleinkunst, zumal sie, wie wir wissen, zum Teil bereits in Neujahrsblättern veröffentlicht waren. Ähnlich die Badergesänge, die um ihres spezifisch zürcherischen Lokalkolorites willen ebenfalls nicht völlig übergangen sein mögen.[2])

Von allgemeinerem Interesse wird es aber sein, dass ausser den erwähnten Gelegenheitskompositionen

[1]) Die gesperrt gedruckten Worte sind im Original fett gedruckt.

[2]) Siehe Notenbeilage VIII.



und für den ausserkirchlichen Gebrauch bestimmten religiösen Liedern einheimischer Tonsetzer auch ein deutscher Komponist in der dritten und vierten Auflage zu Worte kommt. In der dritten Auflage haben unter der Rubrik „Neuaussgesetzte, mit geistlichen neuen Texten unterlegte Musikstüke“, eine ganze Reihe von Tonsätzen zu deutschen Texten Eingang gefunden, die eben von ihm stammen und im Register sämtlich mit D. F. bezeichnet sind. Erst die letzte Auflage aber, d. h. diejenige von 1688 klärt uns auf, wer damit gemeint sei. Zum eben erwähnten Rubriktitel fügt sie allerdings nur den allgemein gehaltenen Satz hinzu: „Samt noch etlichen anderen auss den berühmtesten Musicanten ausserlesenen und beygefügten Gesängen.“

Ferner aber steht auf S. 394 zu lesen: „Folgende Gesäng sind als die üblichesten auss den bekannten *partibus* D. Friderici, nach desselben ordnung, hier beygesetzt.“

Also: bekannt war der Name dieses norddeutschen Komponisten und Theoretikers [1]) in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auch den schweizerischen Musikfreunden geworden. Dies beweist ja ausserdem die „Geistliche Seelenmusic“ Christian Hubers, welche u. A. neben Simlers „Gesangbuch“ auch als Quelle die *„Deliciæ juveniles“* von Daniel Friderici nennt Und nun lässt sich durch einen Inhalts-Vergleich der beiden schweizerischen Liederbücher und deren Druckjahr (1682

[1]) Siehe Vierteljahrsschr. für Musikwissenschaft. F. wird Bd. VII 628 als „berühmter Liedmeister“ genannt von W Niessen: Das Liederbuch des Leipziger Studenten Clodius. Bd. IX 12 Anm. 1 als Theoretiker erwähnt von R. Schwartz: Hans Leo Hassler unter dem Einfluss der italienischen Madrigalisten. Bd. X 431 ebenso von K. Benndorf: Sethus Calvisius als Musiktheoretiker.

resp. Simler, A. 4., 1688) feststellen, dass: 1. Huber wohl selbständig die in Frage kommenden Kompositionen einem Originaldruck entlehnt hat, und überdies den Titel des 1654 zu Rostock erschienenen Werkes angibt. 2. Simler vielleicht gerade aus Huber schöpft, jedenfalls keinerlei genauere Angaben macht, was ihm als Quelle gedient hat.

Oder: noch sicherer lässt sich der Nachweis erbringen, dass Huber vor Simler in ausgiebiger Weise den Inhalt der Deliciæ juveniles für sein Gesangbuch verwertet hat. Etwa ein halbes Dutzend Kompositionen Fridericis zu deutschen Texten hat Huber allein, 9 stehen ausserdem in der vierten Auflage von Simler und nur die übrigen 7 finden sich sowohl bei Huber, als auch in den beiden letzten Auflagen der Teutschen Gedichte. Merkwürdigerweise hat der St. Galler Rektor sich das reizende Mischlied „Ein Kind ist uns geboren fein, *salve puerule*“ entgehen lassen; oder sollte dasselbe vielleicht aus einem andern der zahlreichen Werke von Friderici stammen, etwa aus den Cantiones sacræ 4 et 5 voc. Rostock 1625? — Freuen wir uns, dass Simler den wie von Tannenduft und Lichterglanz durchströmten Gesang für 4 hohe Stimmen in der Schweiz heimisch zu machen suchte. Die Stimmung ist an einzelnen Stellen eine dem Prätorius'schen „Es ist ein Ros' entsprungen“ ähnliche.[1]) Ein weiteres Neujahrslied: „Zum lieben neuen Jahre“ wird aber vermutlich Simler einfach aus Hubers Seelen-Music geschöpft haben.[2]) Wenigstens bildet es, wie das erstgenannte nur ein Wertstück der vierten (letzten) Auflage.

---

[1]) Siehe Notenbeilage IX.

[2]) Siehe Notenbeilage X.

Ganz ausschliesslich sind dann, abgesehen wiederum von Hubers Seelen-Music, der letzten Simlerschen Auflage einverleibt überdies eine Anzahl von Kompositionen Fridericis zu lateinischen Texten. Meistens sind es Psalmtexte. Doch ist auch ein Distichon vertont worden, das an die zahllosen allegorischen Darstellungen der Tugenden erinnert:

*Spes, pietas, probitas, candor, patientia, virtus:*
*Des Deus ut vitae sint Cynosura meae.*

Allein von dem Versuch der Humanistenzeit, antike Metren auch in der Vokalmusik ihren Charakter behaupten zu lassen[1]), entdecken wir keine Spur mehr. Worte und ganze Satzteile werden im Gesang beliebig wiederholt. Der Tonsatz beherrscht völlig den Plan[2]). Dass Friderici sich intensif mit den Kompositionen der englischen Madrigalisten beschäftigt hat[3]), dafür liefert einen Beweis das Tricinium: „Fröhlich in ehren, wer will das wehren", zwar steht es unter den geistlichen Musikstücken bei Simler, Huber hat es aber wohl absichtlich fortgelassen.[4])

Eine Komposition von Friderici vermissen wir übrigens bei Huber, während sie Simler abgedruckt hat, diejenige nämlich von Ps. 17, 15: *Ego in justicia videbo faciem tuam*.

Andererseits enthält Hubers Seelen-Music noch eine ganze Reihe von Sätzen zu ähnlichen Texten aus: „Caspar Movii Cithara Davidica", lauter Psalmkom-

---

1) Vgl. Vierteljahrschr. f. Musikwissenschaft Bd. VII 126 ff: Besprechung (durch R. von Liliencron) von A. Prüfers Dissertation: Untersuchungen über den ausserkirchlichen Kunstgesang in den evangelischen Schulen des 16. Jahrhunderts. 1890.

2) Siehe Notenbeilage XI.

3) Vgl. Eitner, Quellenlexikon.

4) Siehe Notenbeilage XII.

positionen für zwei Sopranstimmen und Bass. Dieser ist stets als Bassus continuus bezeichnet, also ein akkordisches Begleitinstrument auch hier, wie bei den gleich disponierten Sätzen Fridericis oder der Neujahrsblätter stets hinzuzudenken. Nichts davon ist in die letzte Ausgabe von Simlers Teutschen Gedichten übergegangen.

Diese Skizze zur Schilderung des geselligen Lebens in der Schweiz, wie es sich in verschiedenen Sphären der bürgerlichen Gesellschaft zur Zeit unserer Altvorderen in dem bei ihnen gepflegten Gesang wiederspiegelte, mag zwar eher an ein Mosaik erinnern, als an den Entwurf zu einem grossen Freskobild. Aber hoffentlich müsste kein Teppich es bedecken oder dann lediglich zum Schutz vor gewaltsamer Zerstörung.

## Bemerkungen zu den Notenbeilagen.

Der Neudruck einer Anzahl von ein- und mehrstimmigen Liedern bezweckt einzig, das vorhandene Material meiner Abhandlung der völligen Vergessenheit zu entziehen. Eine Bearbeitung im strengen Sinn des Wortes ist aber nicht beabsichtigt. Und gerade die Aussetzung des bezifferten Basses soll jedem Fachmann, der Interesse auch für diese kleineren Erzeugnisse des musikalischen Lebens besitzt, durchaus freigestellt bleiben. Das Hineinspielen des alten Tonartensystems erschwert wohl da und dort die Sicherheit der Akkordwahl.

Auch Fehler oder Ungeschicklichkeiten des mehrstimmigen Satzes oder der Bassführung bei einstimmigen Liedern sind in der Regel stehen geblieben, wenn nicht geradezu Druckfehler festzustellen waren, oder wenn es sich nicht etwa um einen einzigen Takt handelt, der den ganzen Eindruck zu verwischen droht. Jedesmal ist aber die Originalversion mit angegeben.

Geändert ist die Schlüsselvorzeichnung; hinzugefügt sind Alterations-Zeichen, zum Teil nach andern vorhandenen alten Ausgaben, zum Teil nach Analogie derselben. So bedeutet ⟨ ⟩ die Bezifferung, welche sich in der Gesamtausgabe der Arien von Heinrich Albert vorfindet, nicht aber z. B. im Vade-Mecum von Abrosius Profe (dem Auszug aus H. Alberts Arien). Runde Klammern ( ) verweisen auf freie Zutaten, Schrägstriche innerhalb des Notensystems auf Stimmenkreuzung, Sternchen * über den Noten auf Ligaturen oder geschwärzte Noten der Originaldrucke. Die Taktstriche sind ergänzt; die Tempobezeichnungen mit einer versuchsweisen Ausnahme beibehalten.

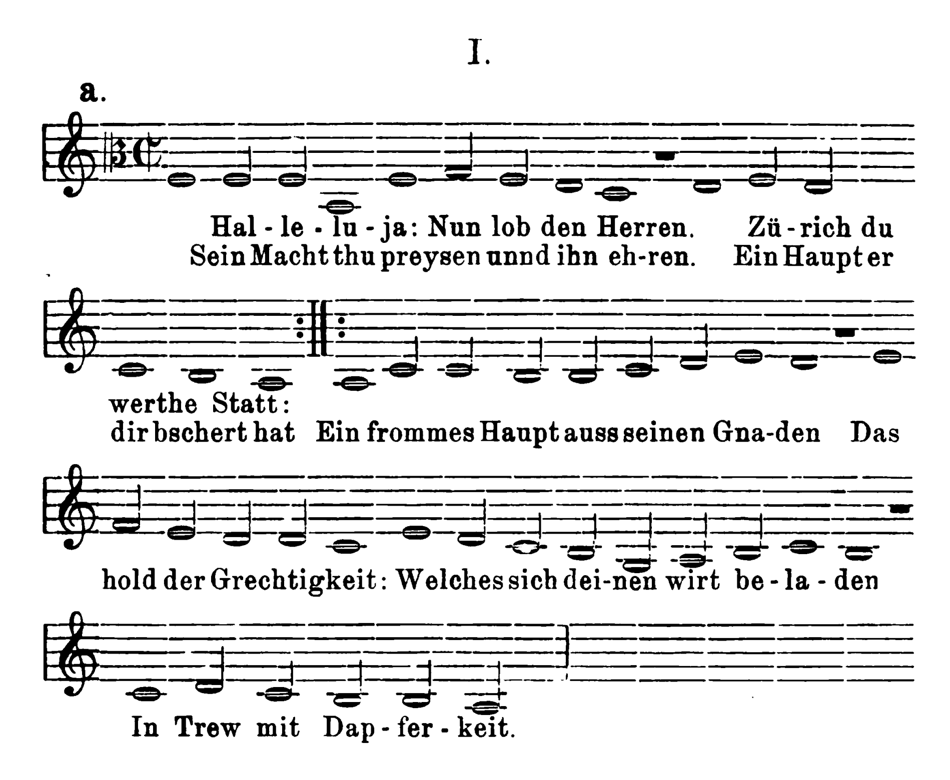




**Zu glücklicher und fridenreicher Regierung Herren Heinrich Bræmen, newlich erwehlten Burgermeisters . . . Lob- und Bättgesang zu singen in der Melodey des 72. Psal. Davids.**
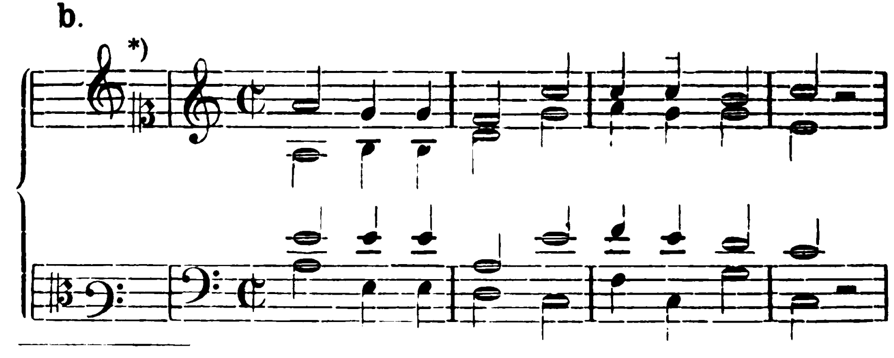
I.

**a.**

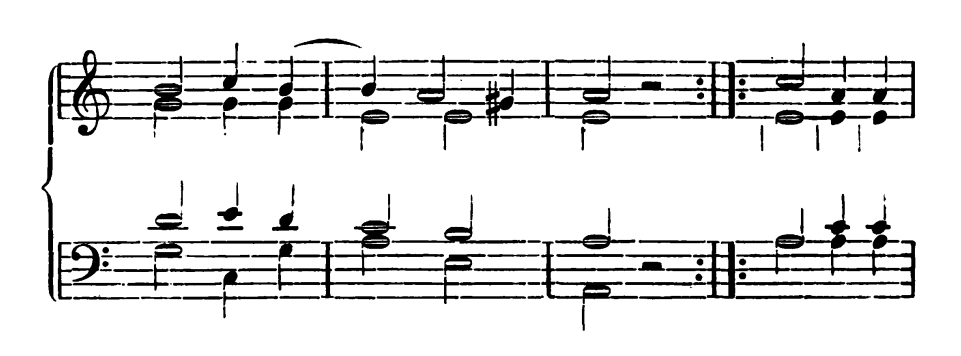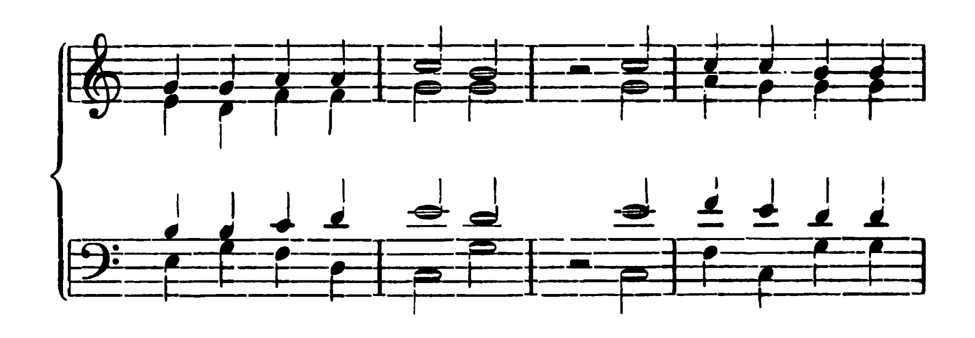



Zürcher Ausgabe: 1673 = Leipziger Ausgabe 1576.

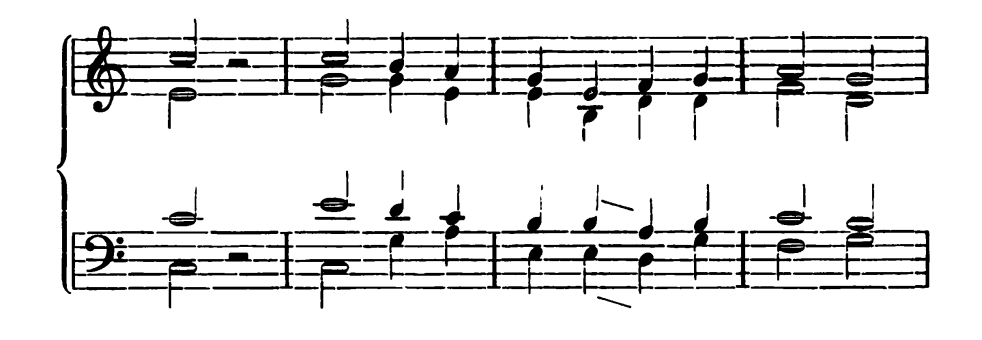
**b.**

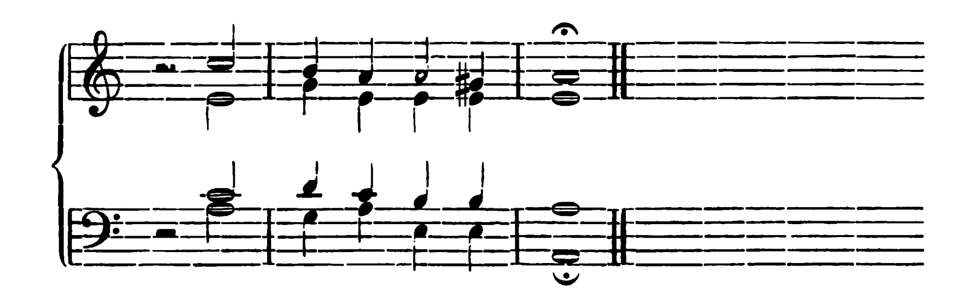



*) Noten auf die Hälfte ihres Wertes verkürzt.
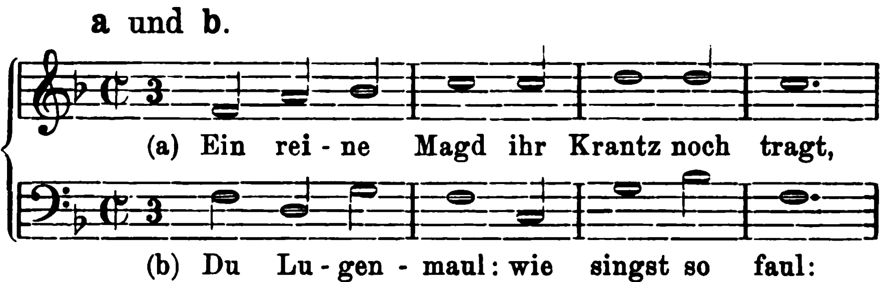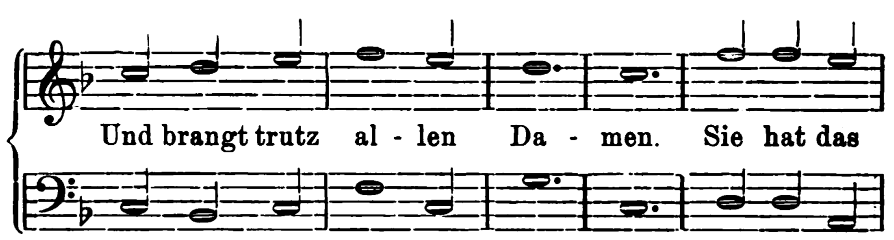






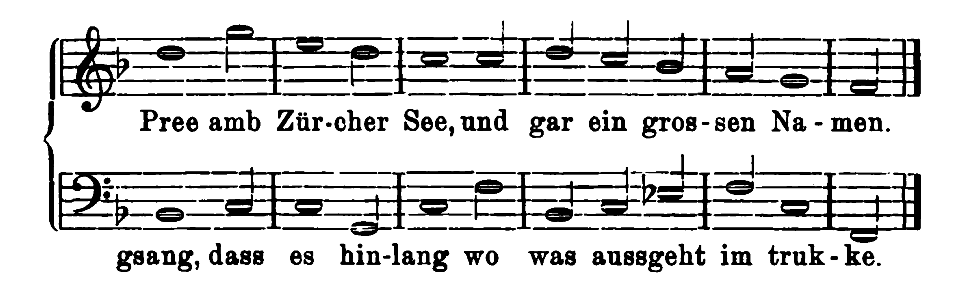


II.
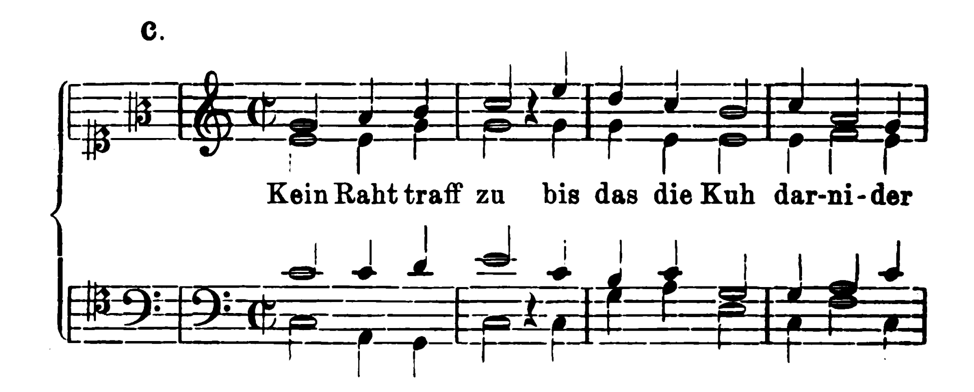
**a und b.**
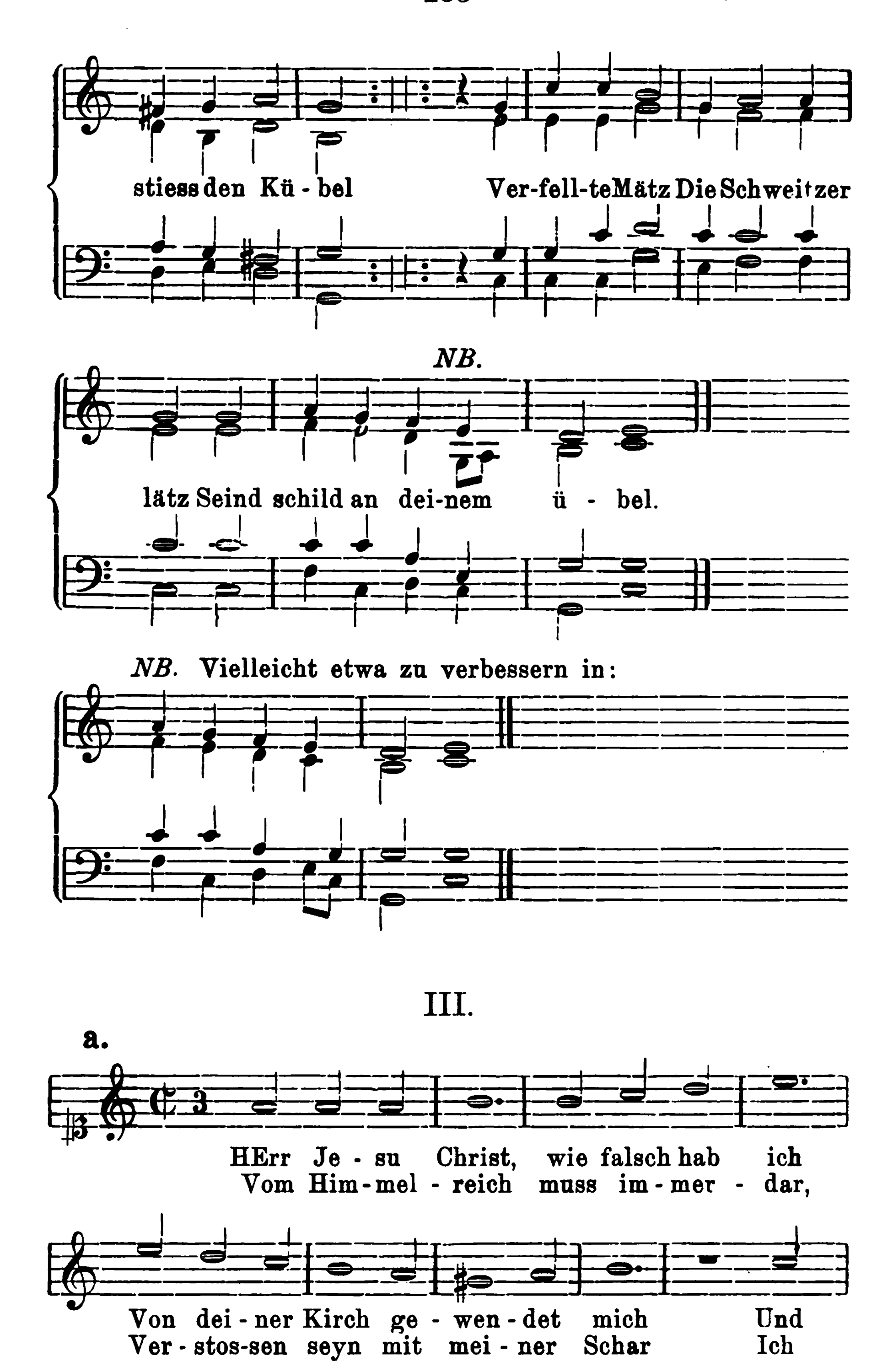

(a) Ein rei - ne Magd ihr Krantz noch tragt,
(b) Du Lu - gen - maul: wie singst so faul:
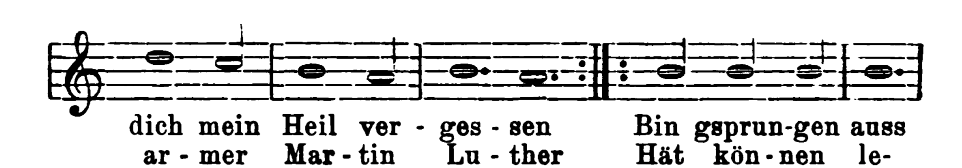

Und brangt trutz al - len Da - men. Sie hat das
auss hass - ver - gall - tem Schluk - ke: Währt ist dein
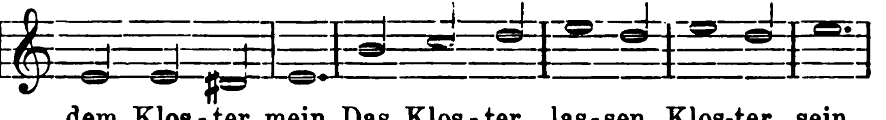

Pree amb Zür-cher See, und gar ein gros-sen Na - men.
gsang, dass es hin-lang wo was aussgeht im truk - ke.
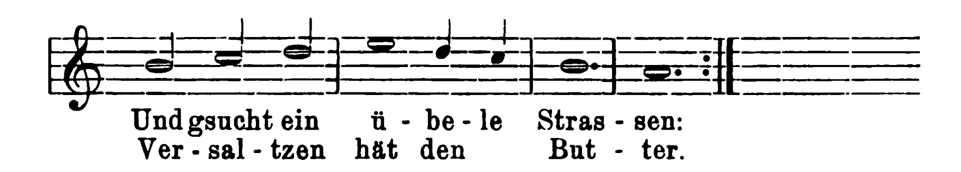
**c.**


Kein Raht traff zu bis das die Kuh dar-ni-der
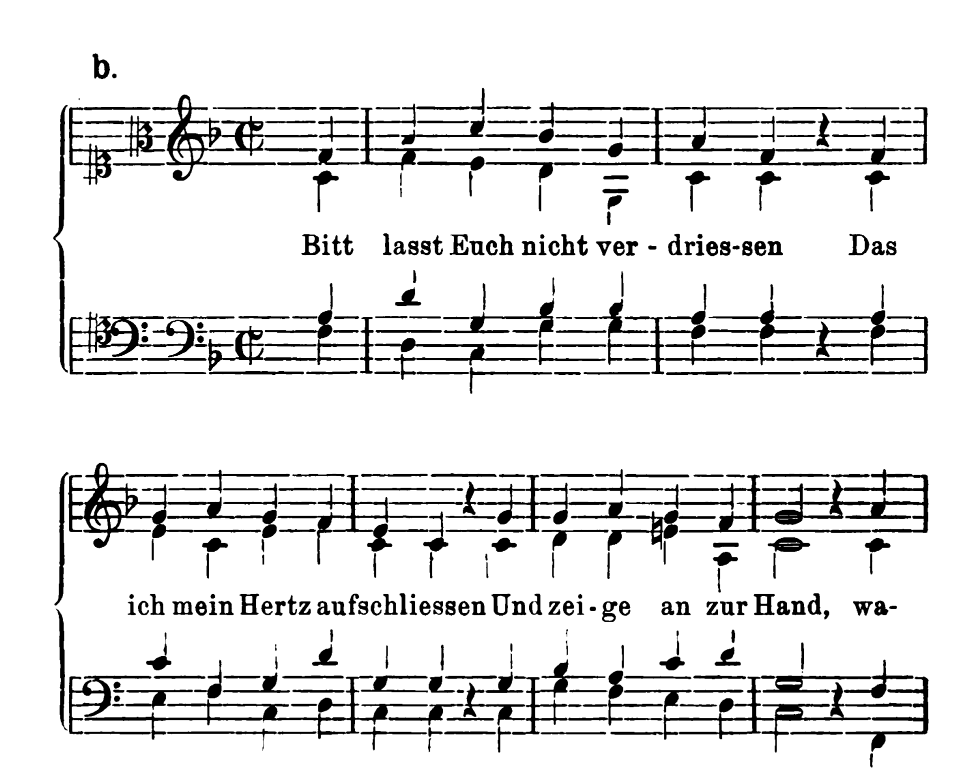

stiess den Kü - bel
Ver-fell-te Mätz Die Schweitzer
NB.
lätz Seind schild an dei-nem ü - bel.
NB. Vielleicht etwa zu verbessern in:
III.
a.
HErr Je - su Christ, wie falsch hab ich
Vom Him-mel - reich muss im-mer - dar,
Von dei-ner Kirch ge - wen-det mich Und
Ver-stos-sen seyn mit mei-ner Schar Ich

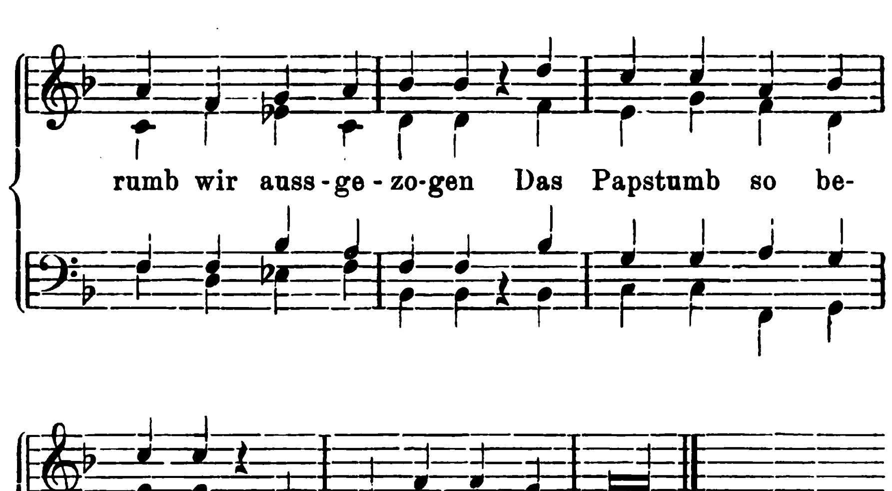

dich mein Heil ver - ges - sen Bin gsprun-gen auss
ar - mer Mar - tin Lu - ther Hät kön - nen le-
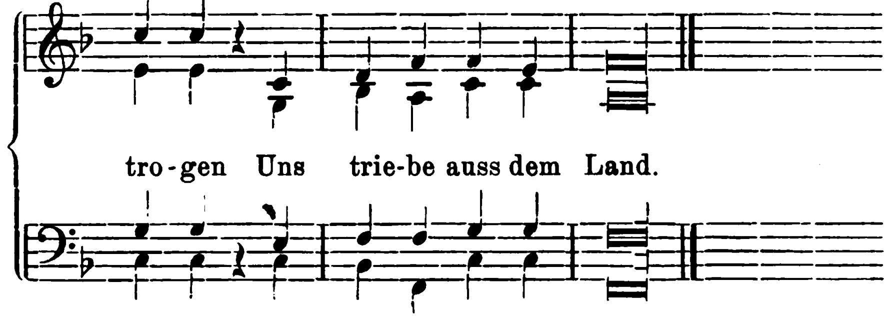

dem Klos - ter mein, Das Klos - ter las - sen Klos-ter sein.
ben see - lig - lich, Wann ich nit so ver - mes-sent - lich


Und gsucht ein ü - be - le Stras - sen:
Ver - sal - tzen hät den But - ter.

b.
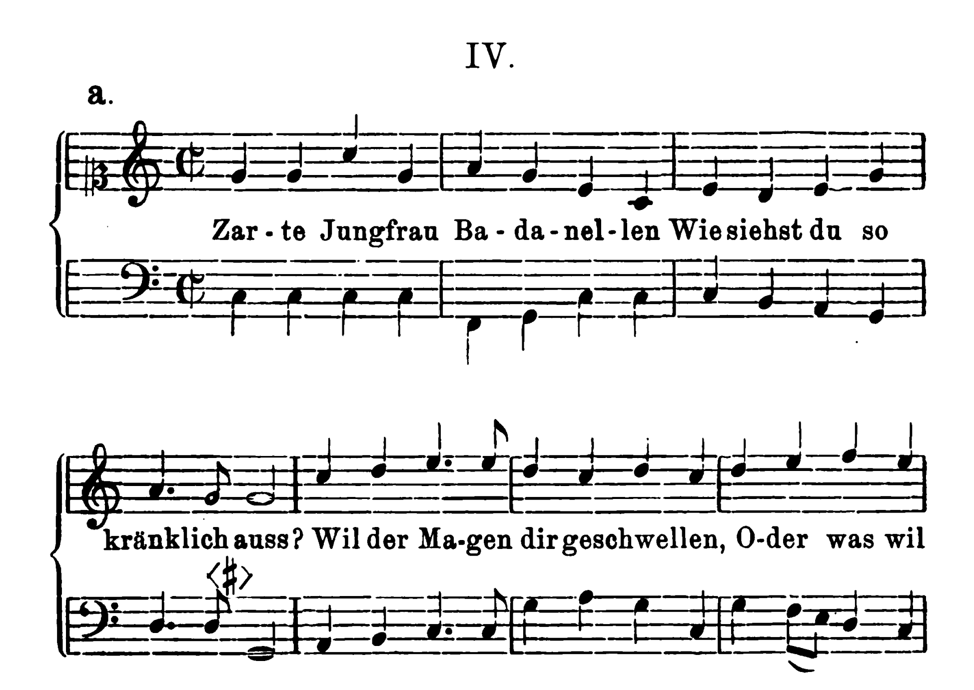

Bitt lasst Euch nicht ver - dries-sen Das
ich mein Hertz aufschliessen Und zei - ge an zur Hand, wa-
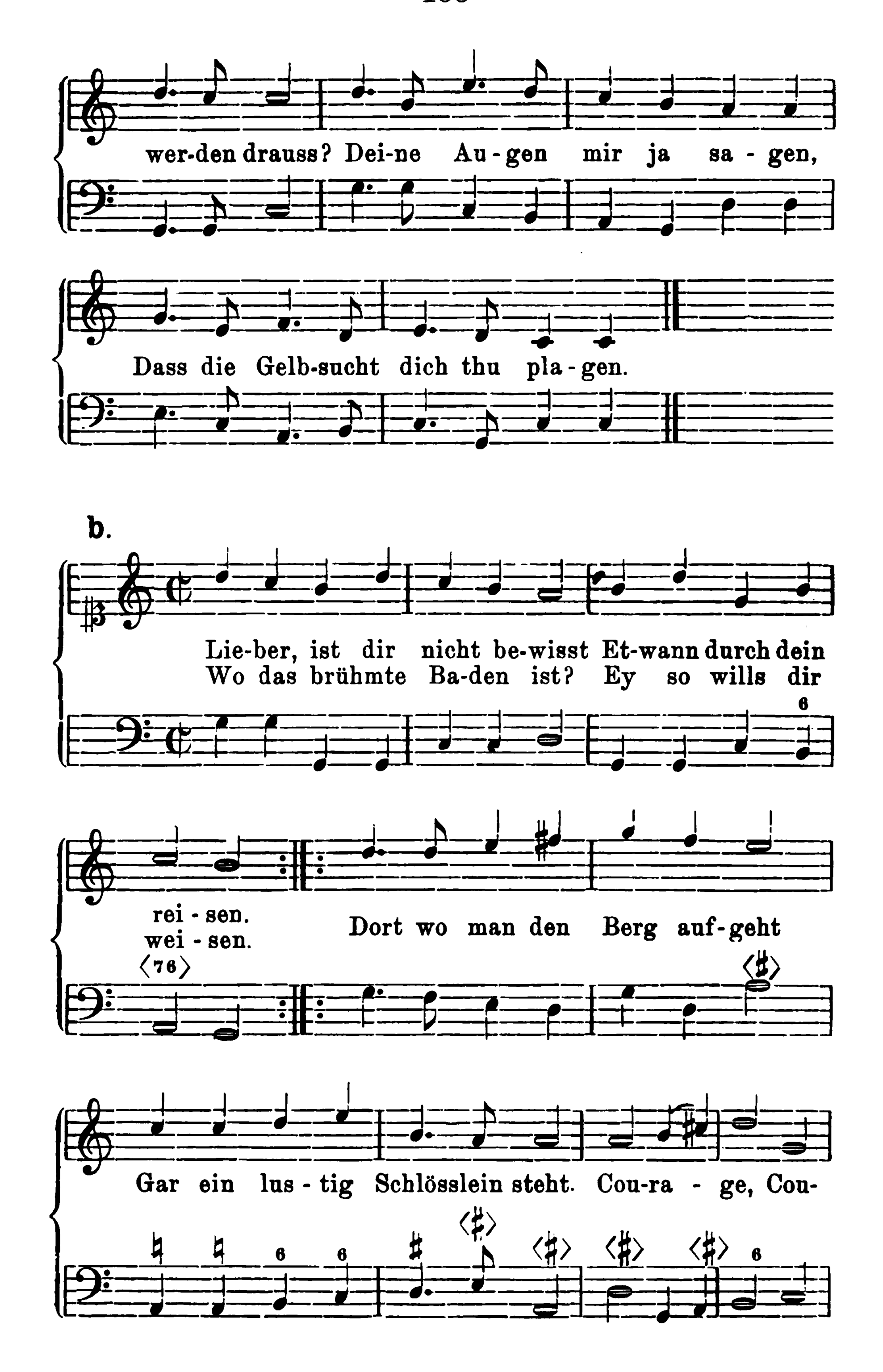

rumb wir auss-ge-zo-gen Das Papstumb so be-
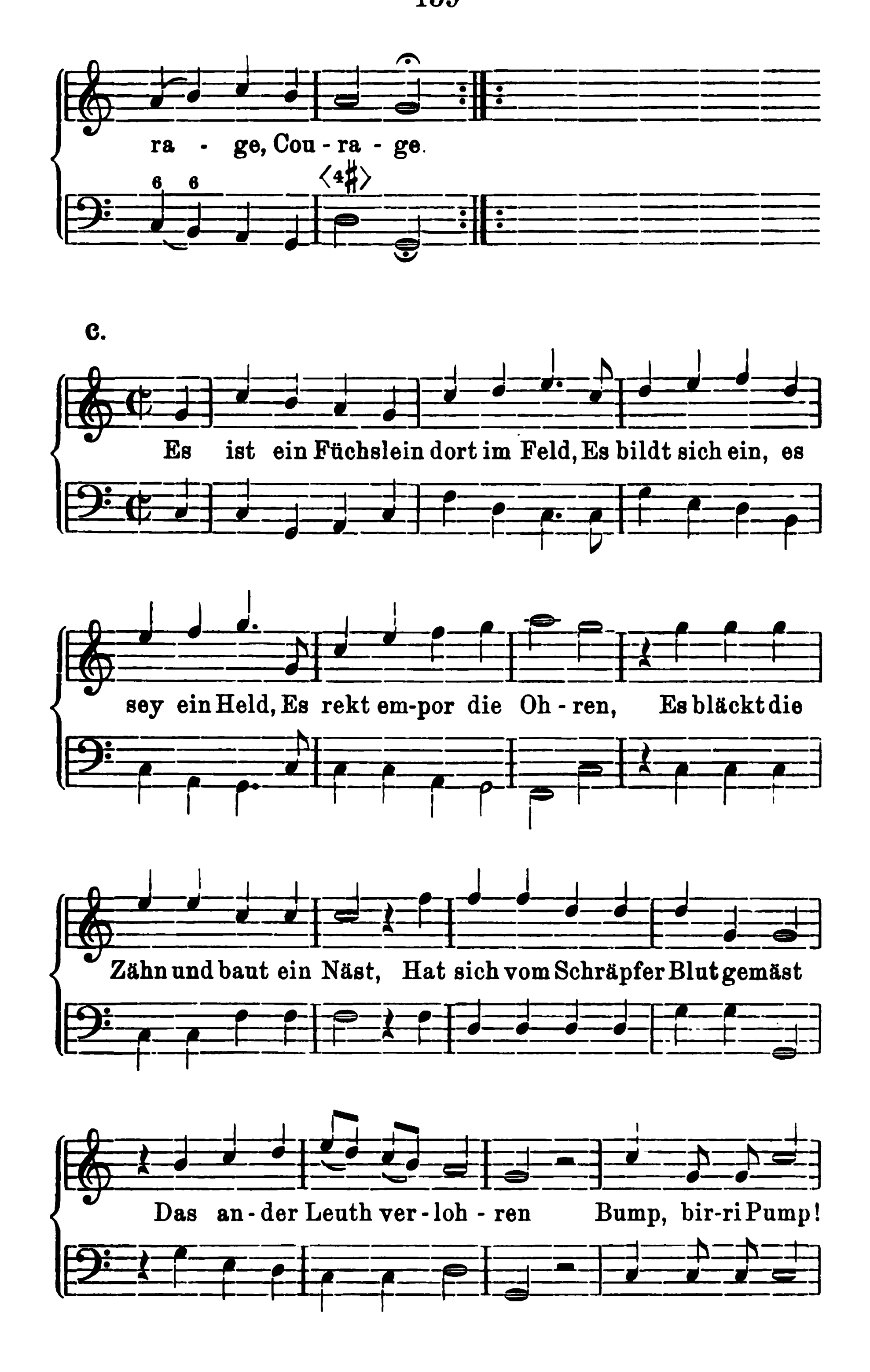

tro-gen Uns trie-be auss dem Land.
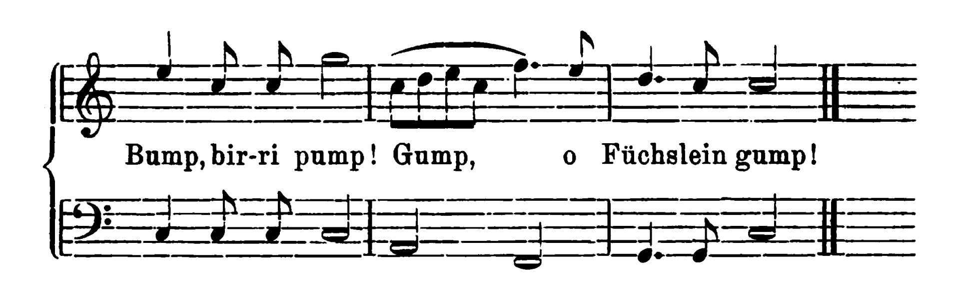
IV.

a.

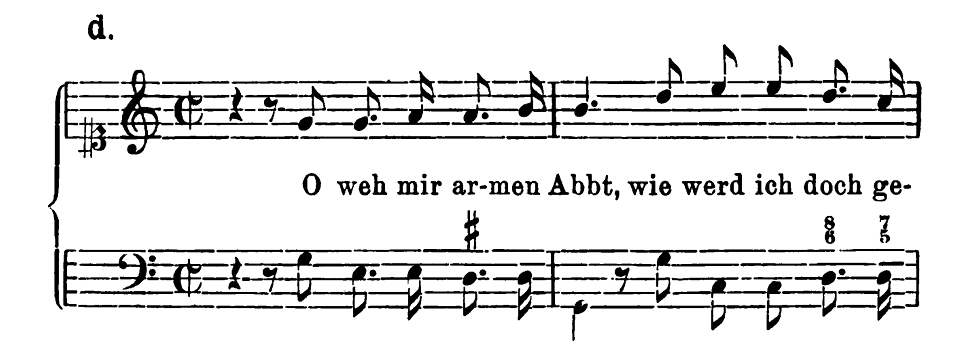

Zar-te Jungfrau Ba-da-nel-len Wie siehst du so
kränklich auss? Wil der Ma-gen dir geschwellen, O-der was wil
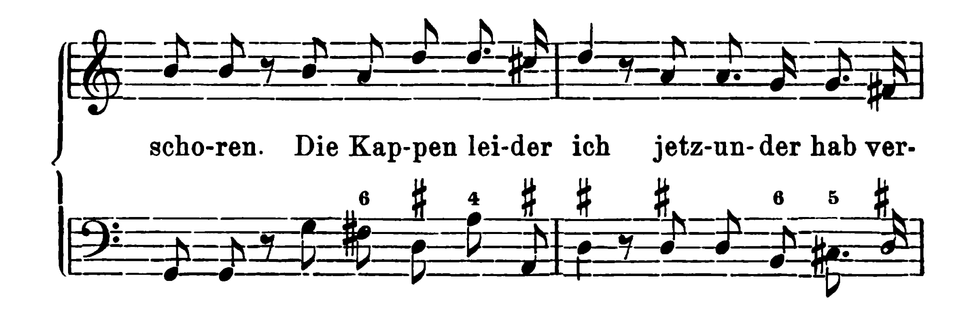

wer-den drauss? Dei-ne Au-gen mir ja sa-gen,
Dass die Gelb-sucht dich thu pla-gen.
b.
Lie-ber, ist dir nicht be-wisst Et-wann durch dein rei-sen.
Wo das brühmte Ba-den ist? Ey so wills dir wei-sen.
(76)
Dort wo man den Berg auf-geht
Gar ein lus-tig Schlösslein steht. Cou-ra-ge, Cou-

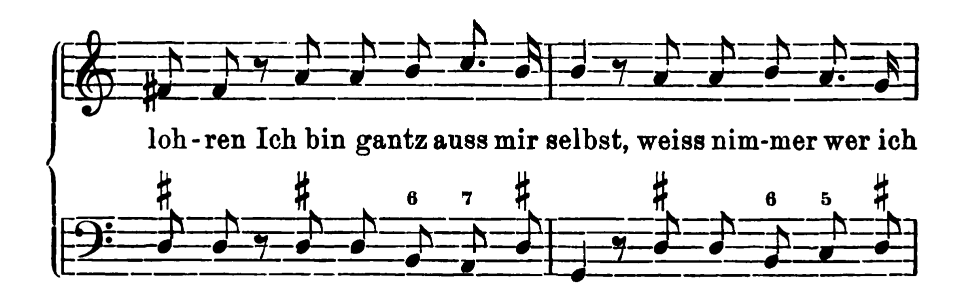

ra - ge, Cou - ra - ge.
6 6
4♯
c.
Es ist ein Füchslein dort im Feld, Es bildt sich ein, es
sey ein Held, Es rekt em-por die Oh - ren, Es bläckt die
Zähn und baut ein Näst, Hat sich vom Schräpfer Blut gemäst
Das an - der Leuth ver - loh - ren Bump, bir-ri Pump!
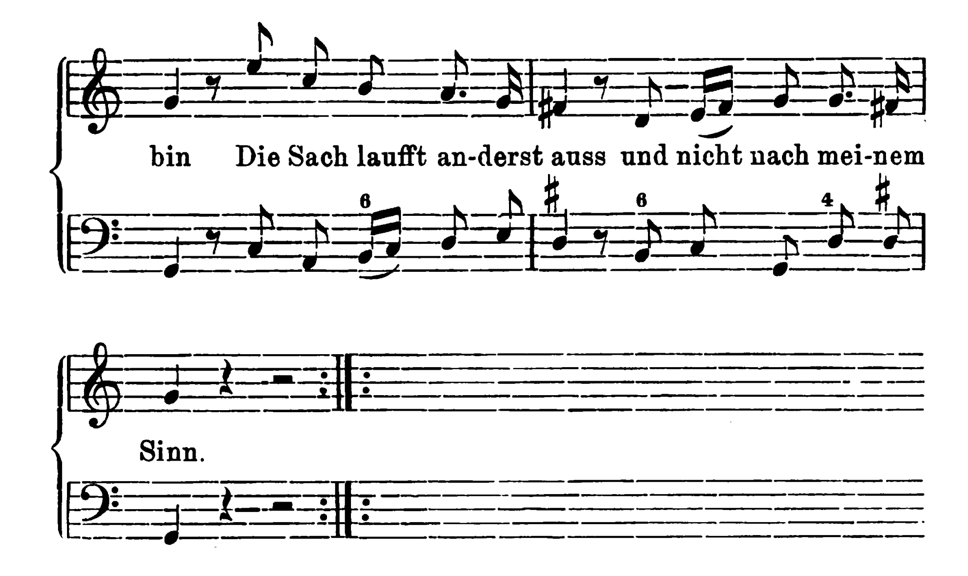

Bump, bir-ri pump! Gump, o Füchslein gump!

d.
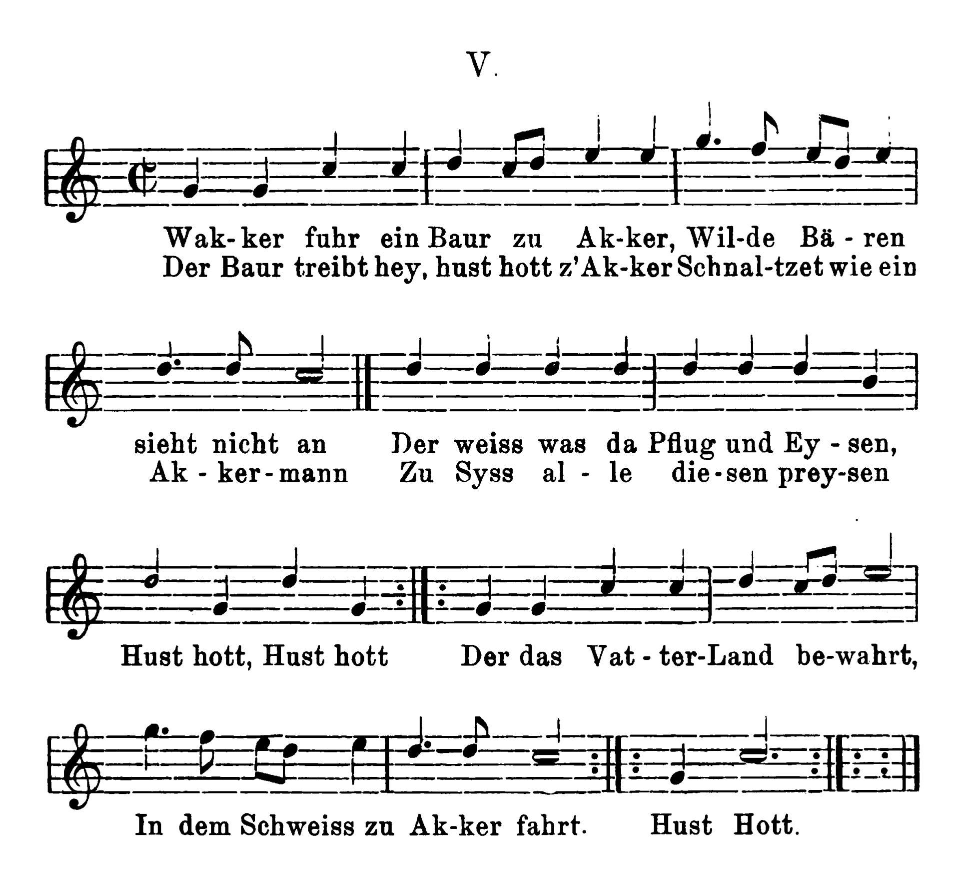

O weh mir ar-men Abbt, wie werd ich doch ge-


scho-ren. Die Kap-pen lei-der ich jetz-un-der hab ver-

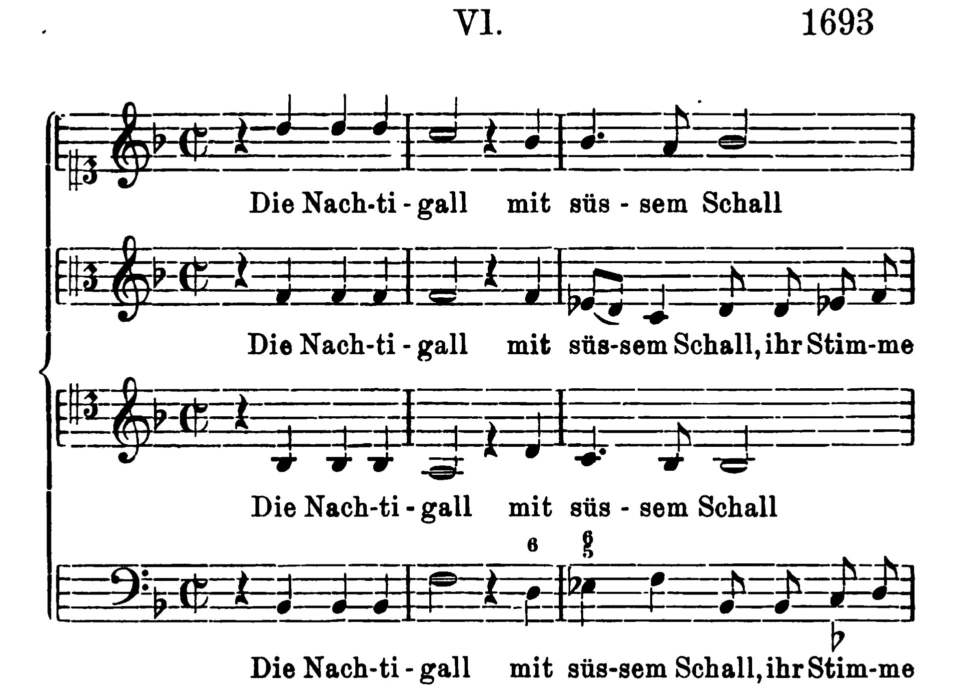

loh-ren Ich bin gantz auss mir selbst, weiss nim-mer wer ich
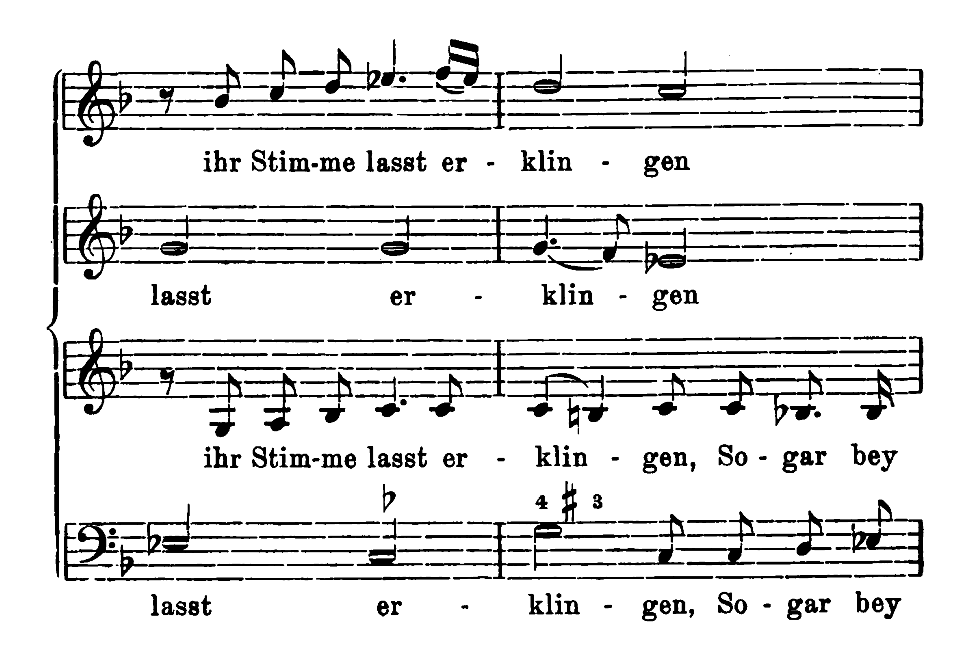

bin Die Sach laufft an-derst auss und nicht nach mei-nem
6
6
4
Sinn.

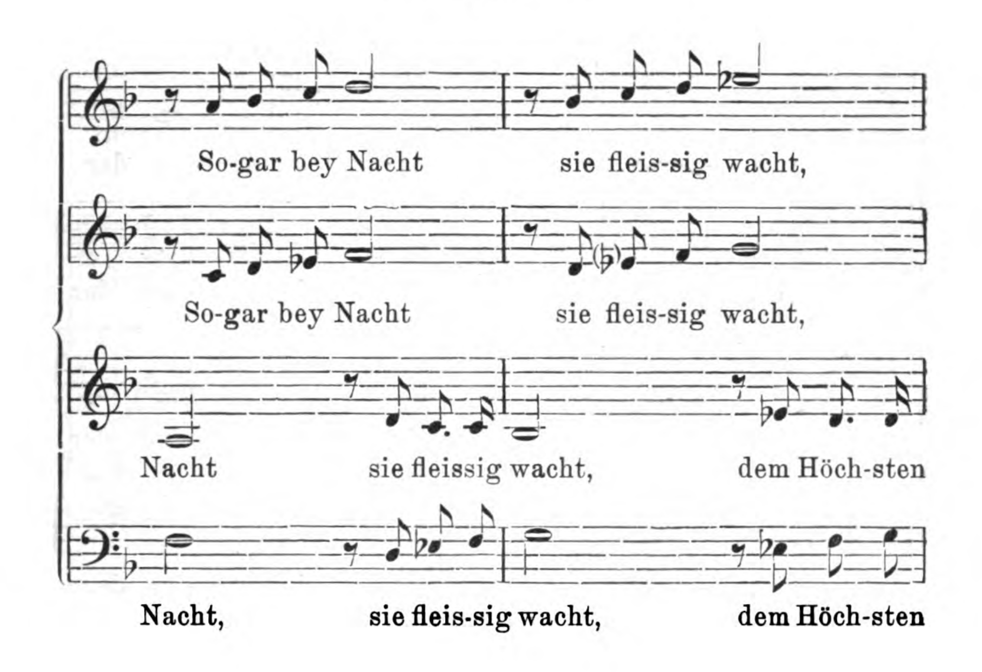
V.

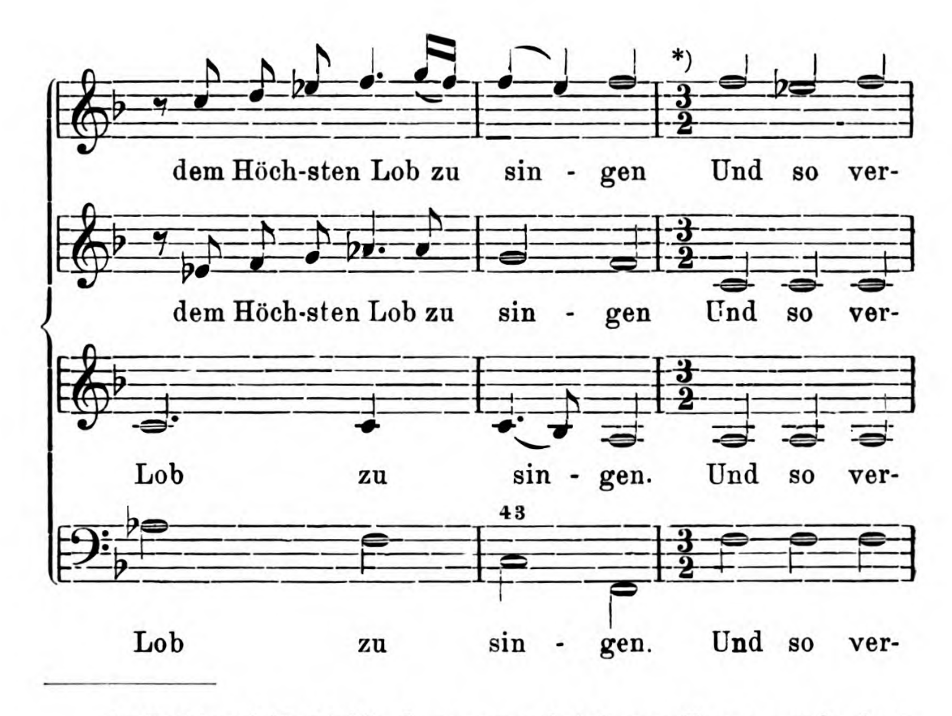

Wak-ker fuhr ein Baur zu Ak-ker, Wil-de Bä - ren
Der Baur treibt hey, hust hott z'Ak-ker Schnal-tzet wie ein
sieht nicht an Der weiss was da Pflug und Ey - sen,
Ak - ker-mann Zu Syss al - le die-sen prey-sen
Hust hott, Hust hott Der das Vat - ter-Land be-wahrt,
In dem Schweiss zu Ak-ker fahrt. Hust Hott.

VI. 1693

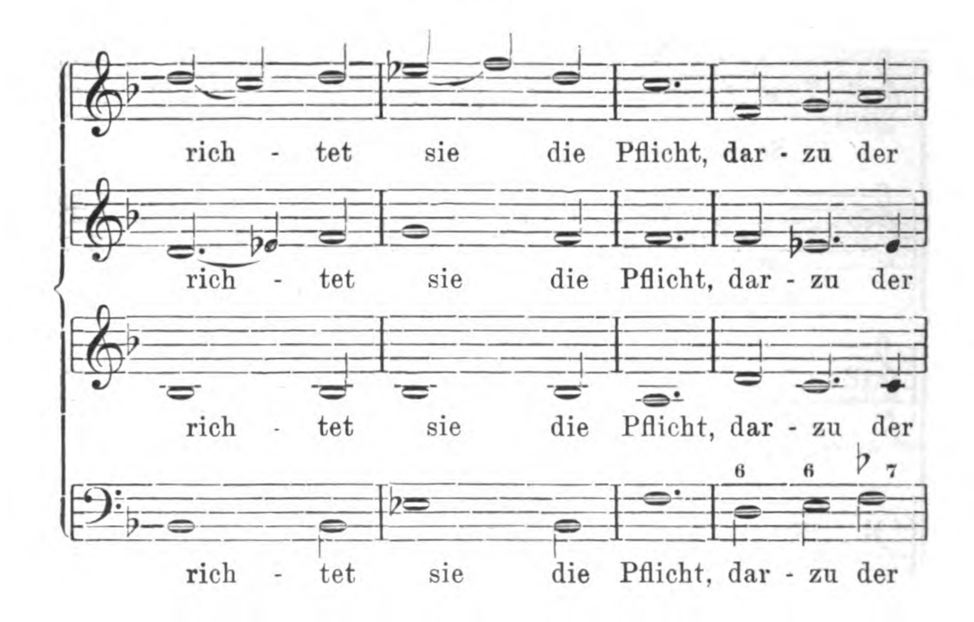

Die Nach-ti - gall mit süs - sem Schall
Die Nach-ti - gall mit süs-sem Schall, ihr Stim-me
Die Nach-ti - gall mit süs - sem Schall
Die Nach-ti - gall mit süs-sem Schall, ihr Stim-me

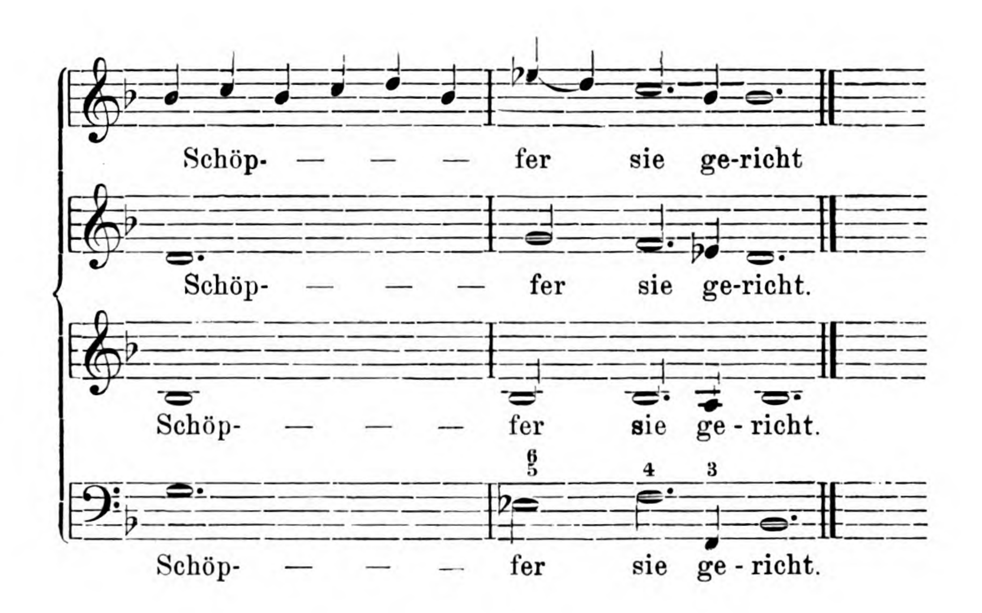

ihr Stim-me lasst er - klin - gen
lasst er - klin - gen
ihr Stim-me lasst er - klin - gen, So - gar bey
lasst er - klin - gen, So - gar bey



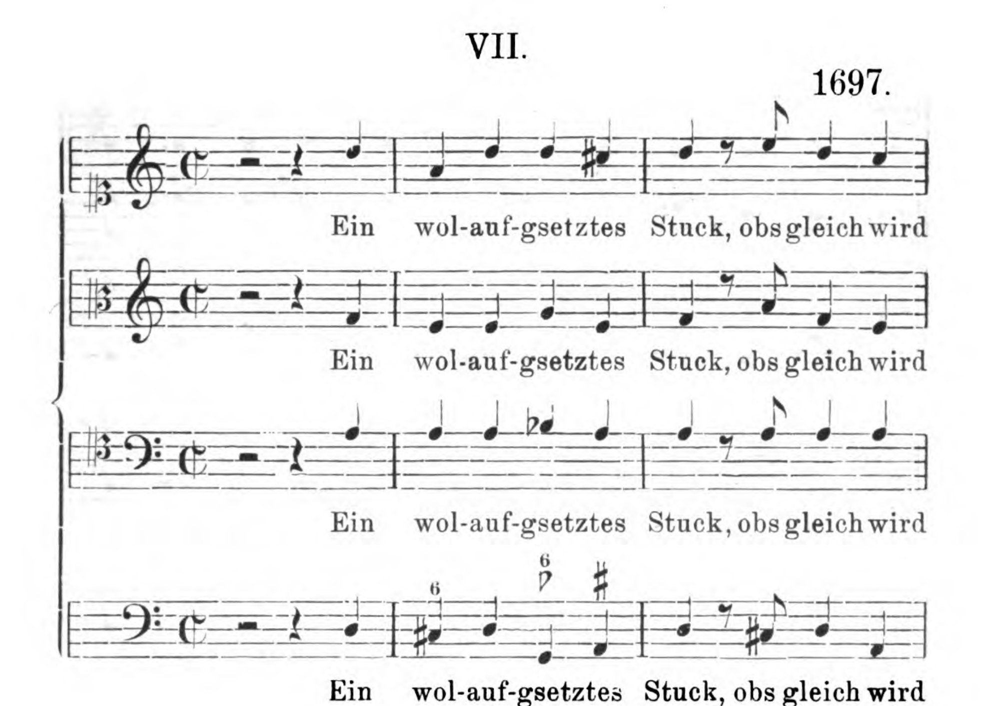

*) Takt auf die Hälfte des vorgeschriebenen Tempos reduziert.
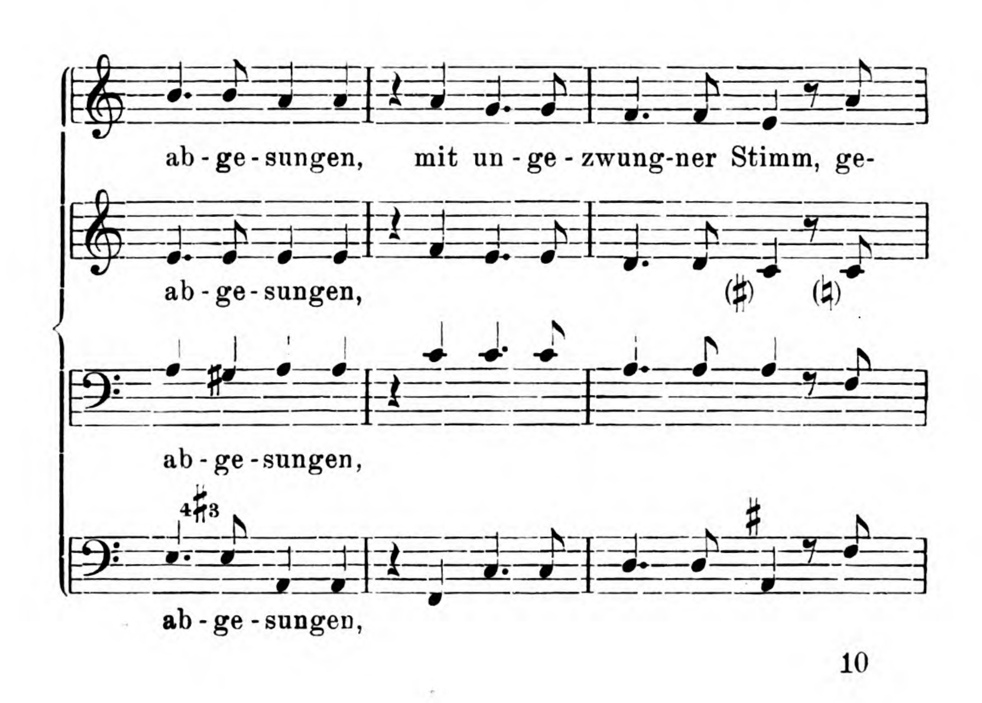

rich - tet sie die Pflicht, dar - zu der
rich - tet sie die Pflicht, dar - zu der
rich - tet sie die Pflicht, dar - zu der
6 6 ♭7
rich - tet sie die Pflicht, dar - zu der
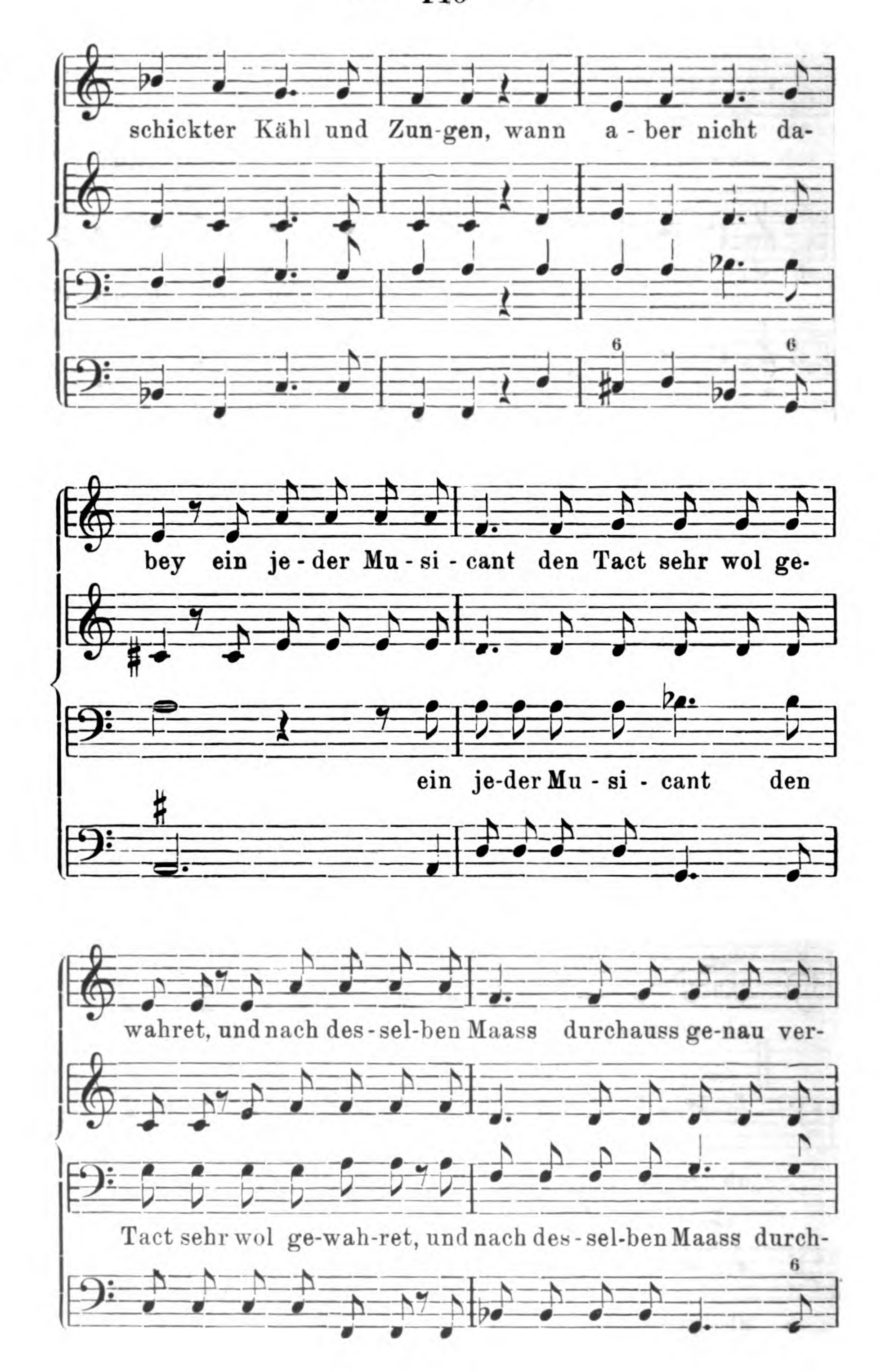

Schöp- — — — fer sie ge-richt
Schöp- — — — fer sie ge-richt.
Schöp- — — — fer sie ge - richt.
6 5 4 3
Schöp- — — — fer sie ge - richt.
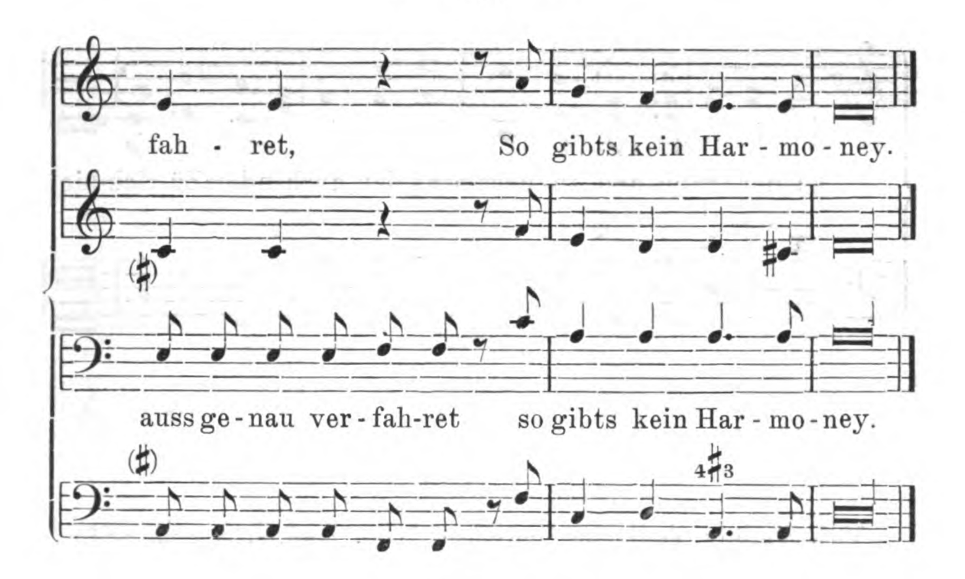
VII.

1697.


Ein wol-auf-gsetztes Stuck, obs gleich wird
Ein wol-auf-gsetztes Stuck, obs gleich wird
Ein wol-auf-gsetztes Stuck, obs gleich wird
Ein wol-auf-gsetztes Stuck, obs gleich wird

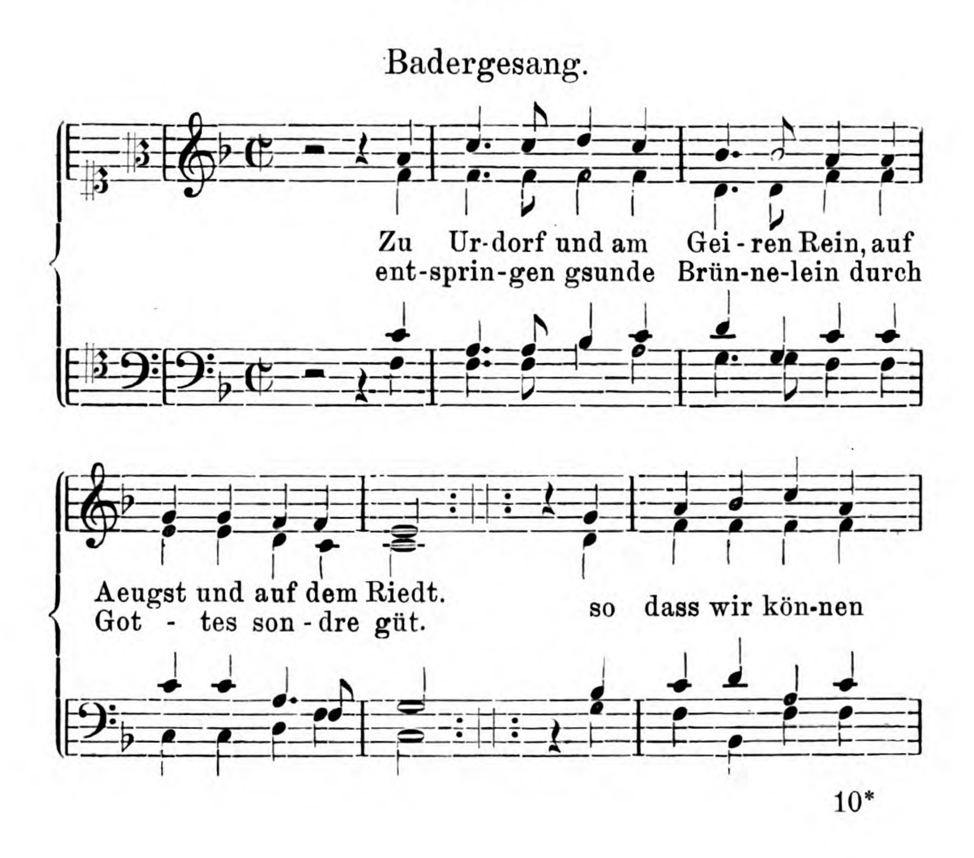

ab - ge - sungen, mit un - ge - zwung-ner Stimm, ge-
ab - ge - sungen,
ab - ge - sungen,
ab - ge - sungen,
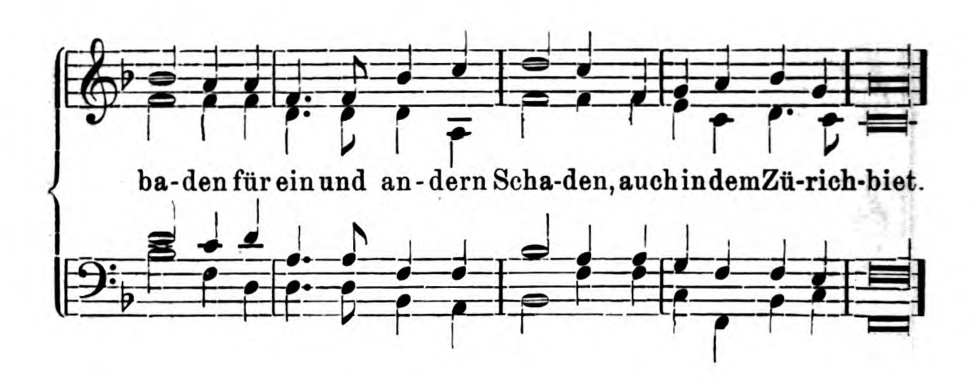

schickter Kähl und Zun-gen, wann a - ber nicht da-
bey ein je - der Mu - si - cant den Tact sehr wol ge-
ein je-der Mu - si - cant den
wahret, und nach des - sel-ben Maass durchauss ge-nau ver-
Tact sehr wol ge-wah-ret, und nach des - sel-ben Maass durch-




## VIII.

### Badergesang.
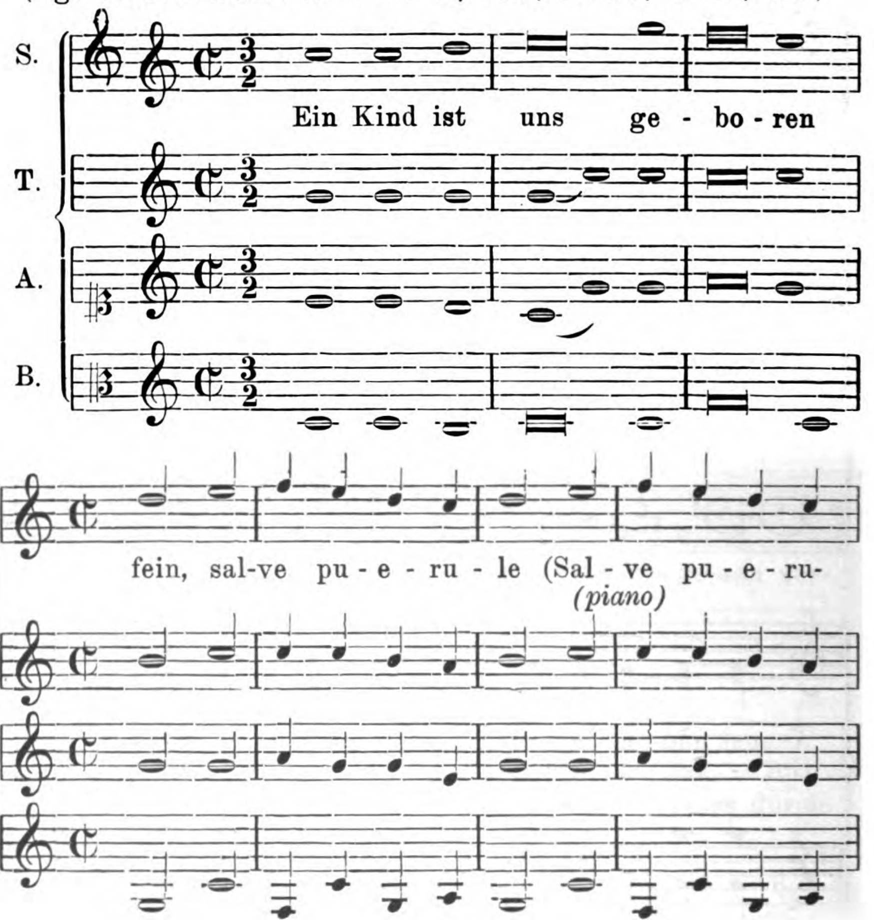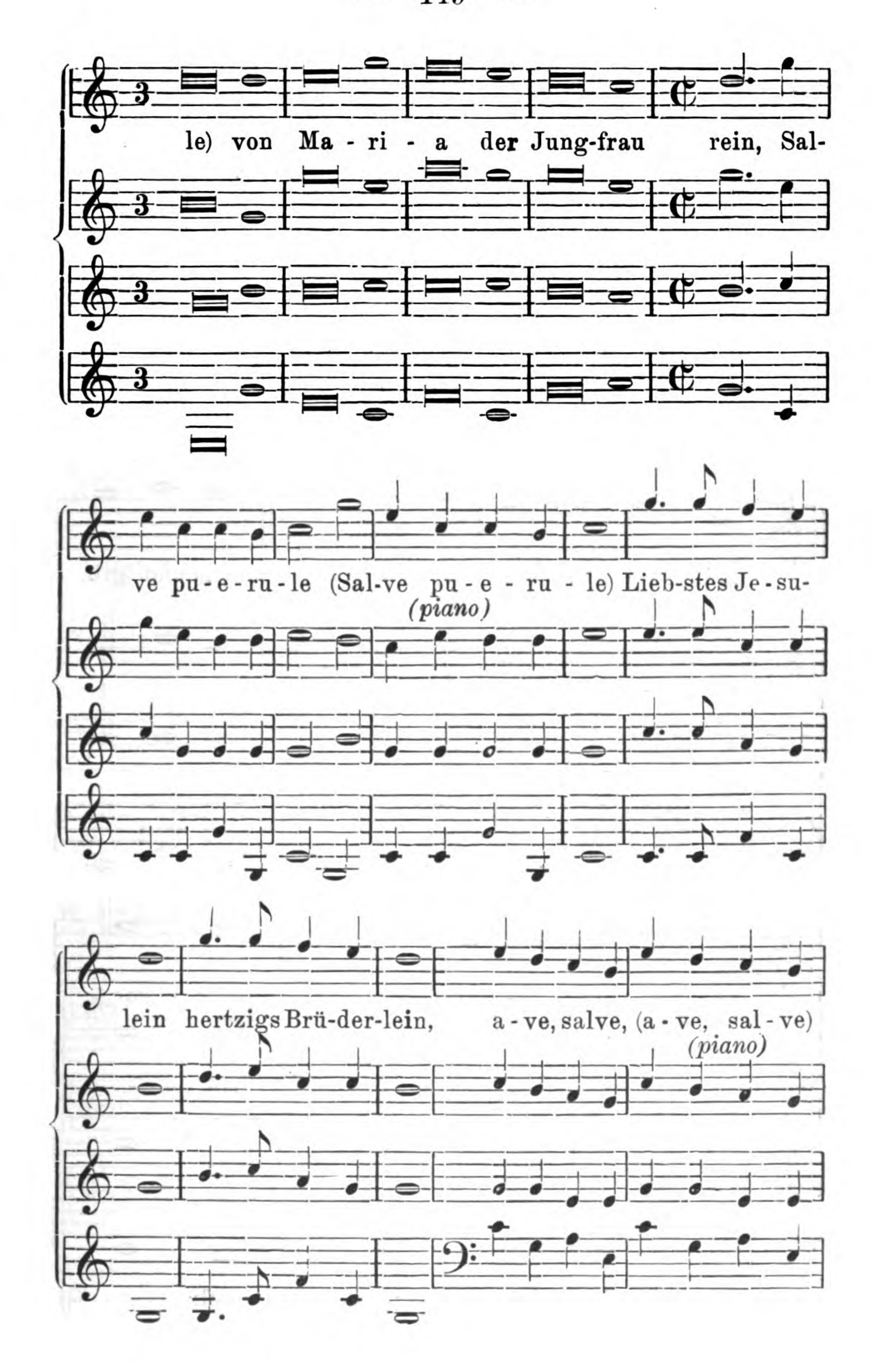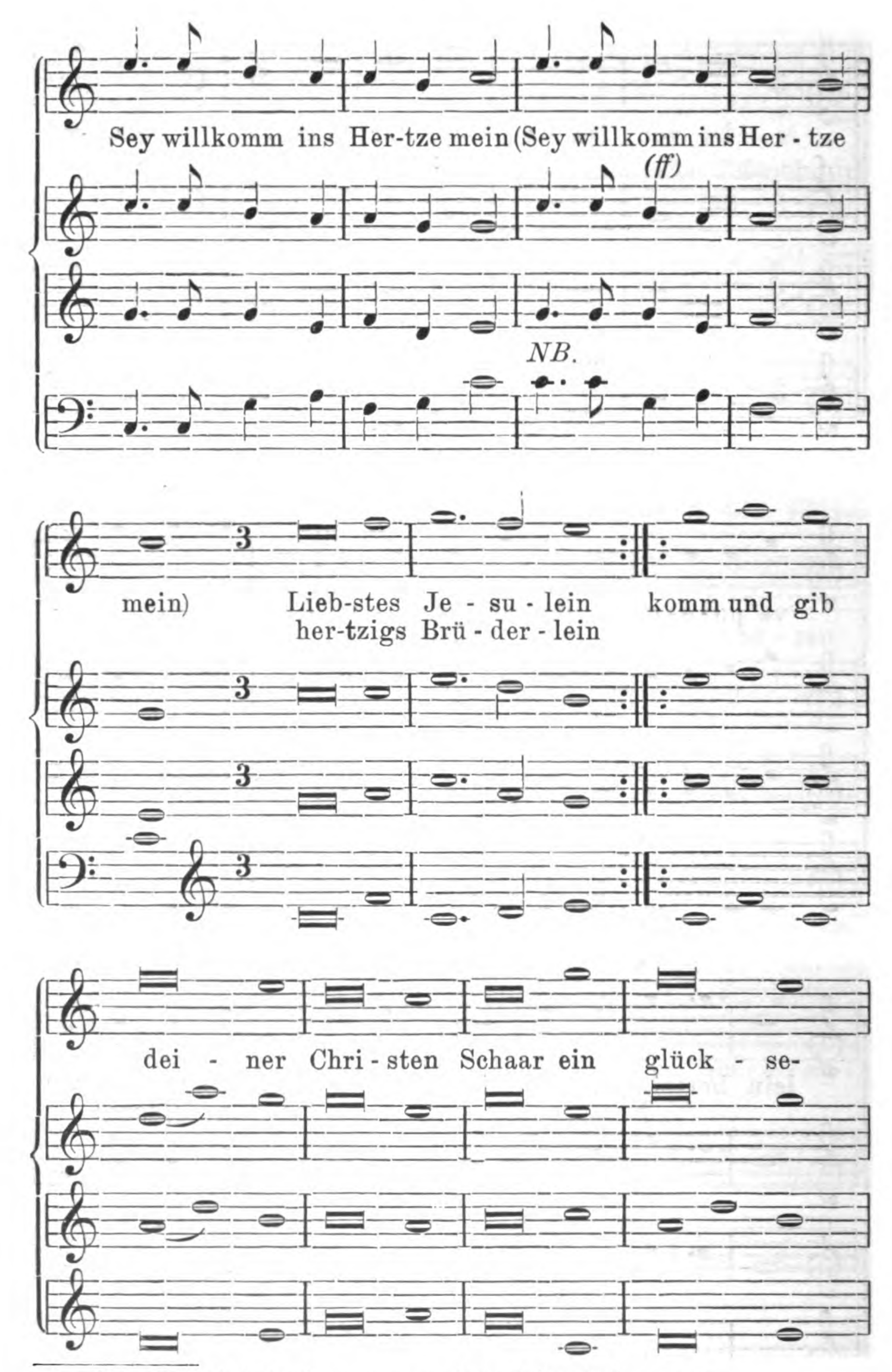





## IX.

### Daniel Friderici.

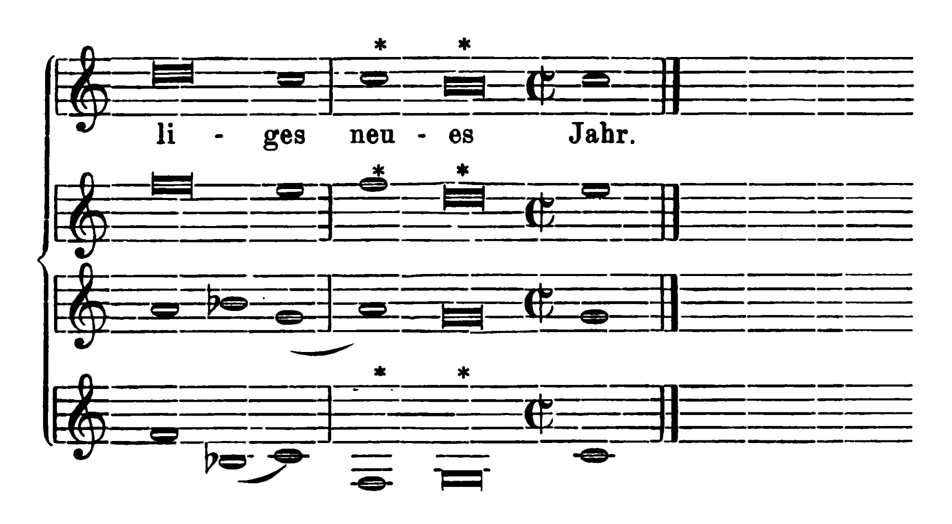
(Vgl. Simlers Teutsche Gedichte, 1688, Aufl. 4, S. 432, 433.)




le) von Ma - ri - a der Jung-frau rein, Sal-
ve pu-e-ru-le (Sal-ve pu-e-ru-le) Lieb-stes Je-su-
(piano)
lein hertzigs Brü-der-lein, a-ve, salve, (a-ve, sal-ve)
(piano)
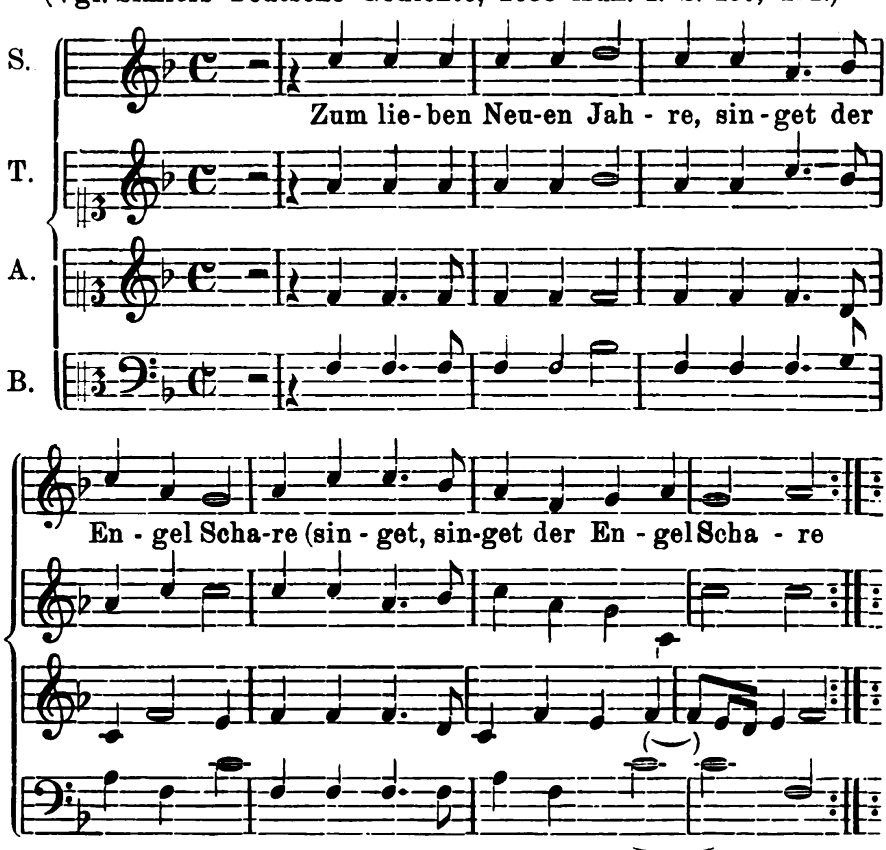



*NB.* Im Original *a*; muss aber jedenfalls *c* sein.
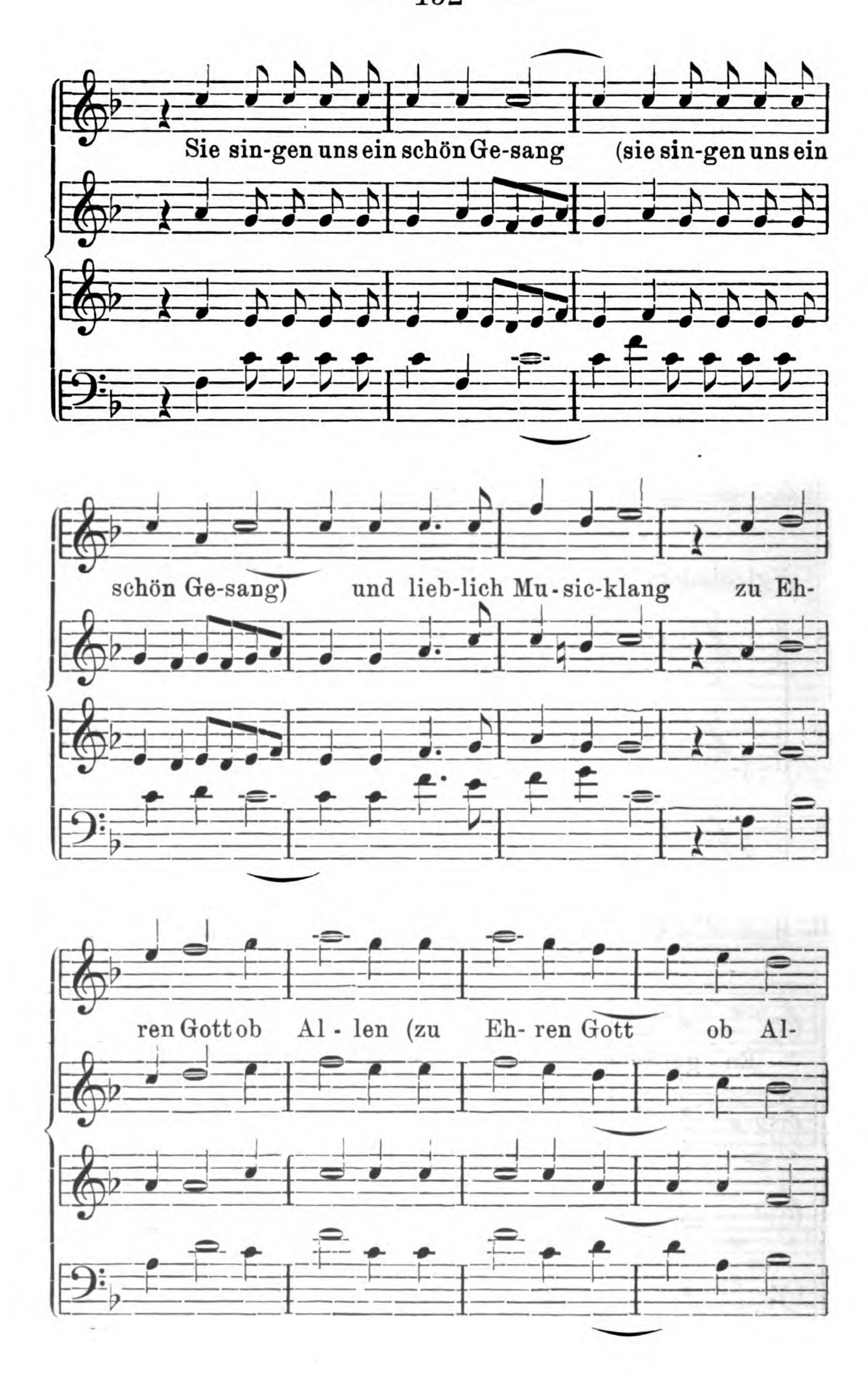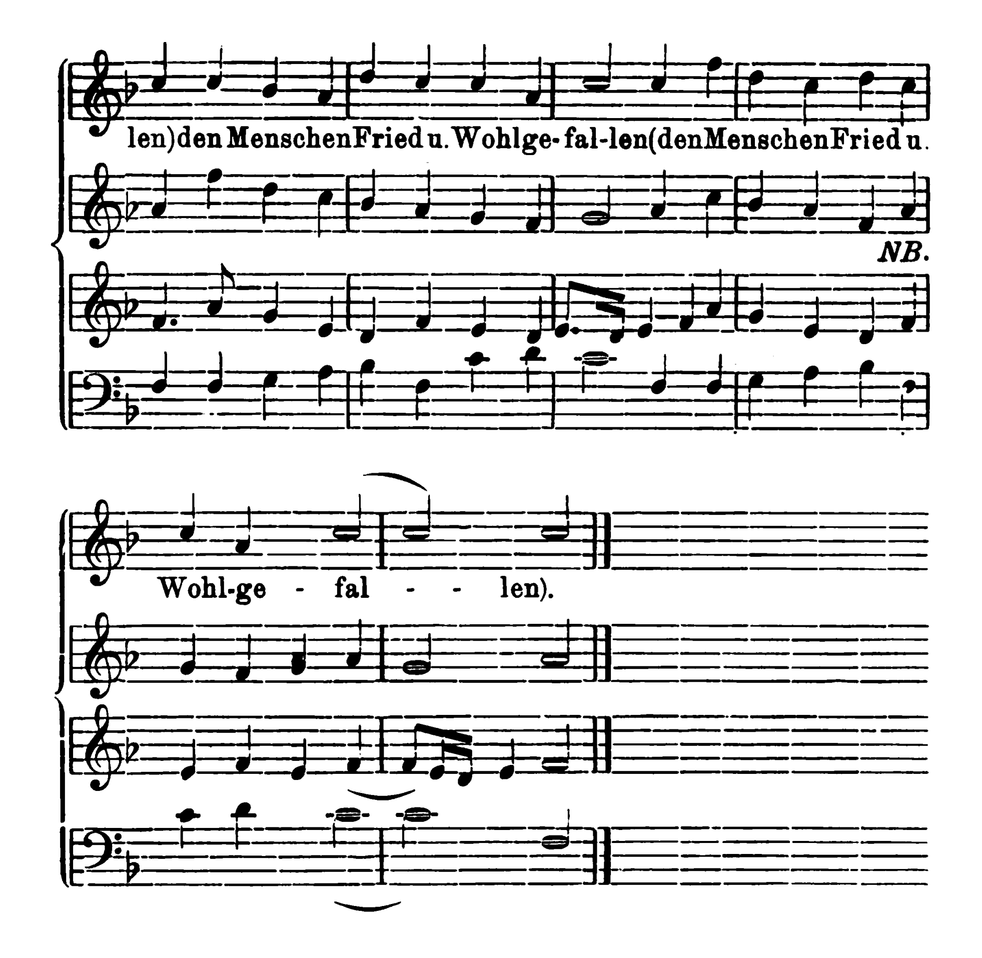



# X.

## Daniel Friderici.

(Vgl. Simlers Teutsche Gedichte, 1688 Aufl. 4. S. 430, 431.)
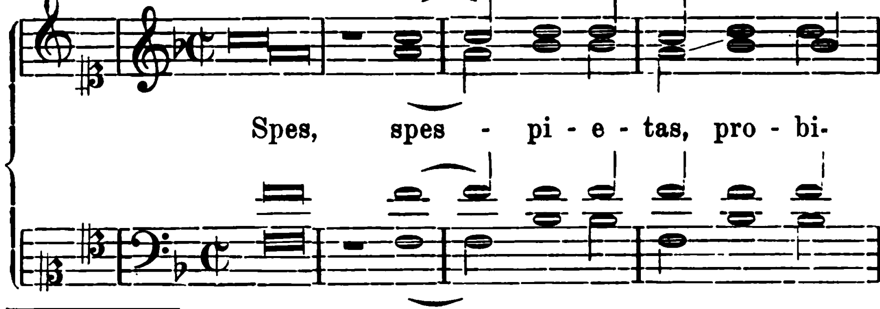



Sie sin-gen uns ein schön Ge-sang (sie sin-gen uns ein
schön Ge-sang) und lieb-lich Mu-sic-klang zu Eh-
ren Gott ob Al - len (zu Eh- ren Gott ob Al-
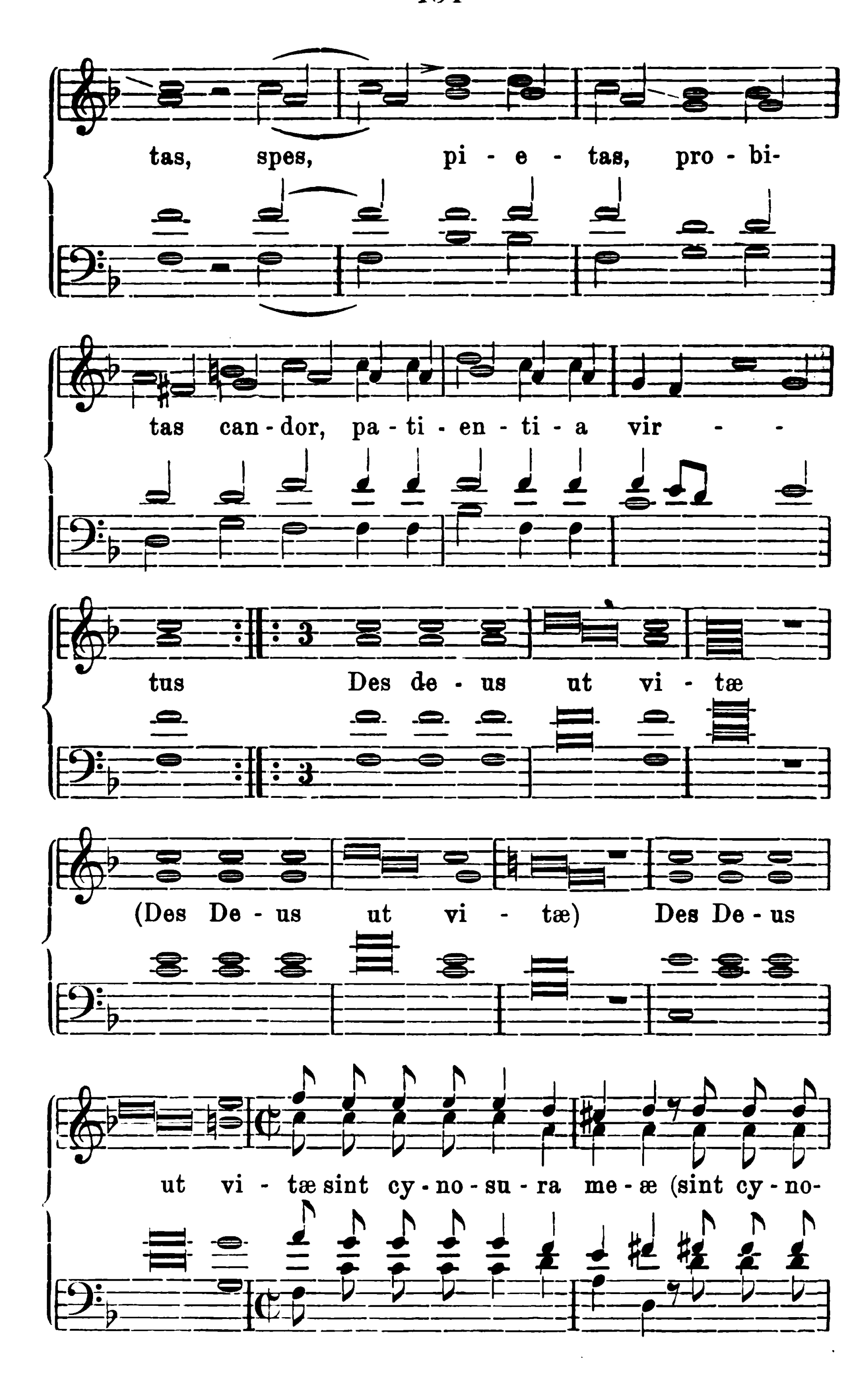



# XI.

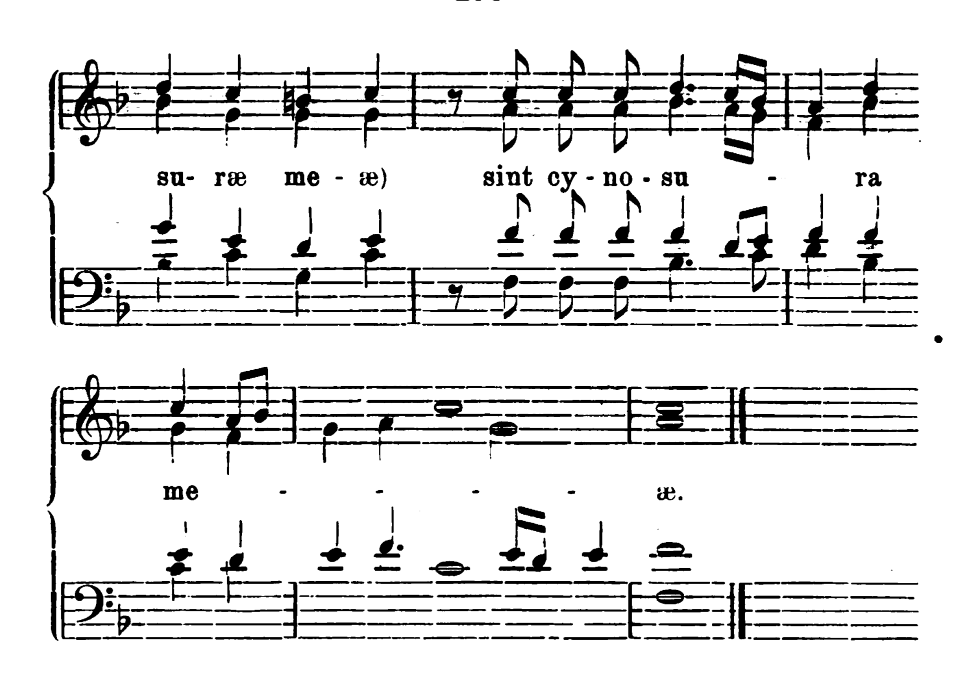
## Daniel Friderici.

(Vgl. Simlers Teutsche Gedichte 1688, Aufl. 4, S. 394, 395.)




*NB.* Alt hat im Original: *d,* vgl. aber den fünftletzten Takt.
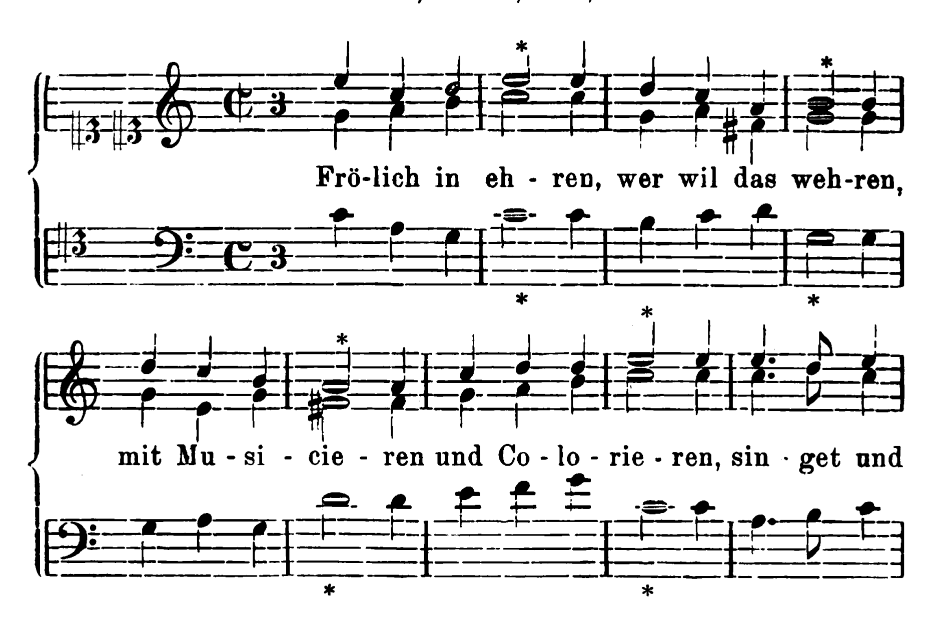

tas, spes, pi - e - tas, pro - bi-
tas can - dor, pa - ti - en - ti - a vir - -
tus Des de - us ut vi - tæ
(Des De - us ut vi - tæ) Des De - us
ut vi - tæ sint cy - no - su - ra me - æ (sint cy - no-
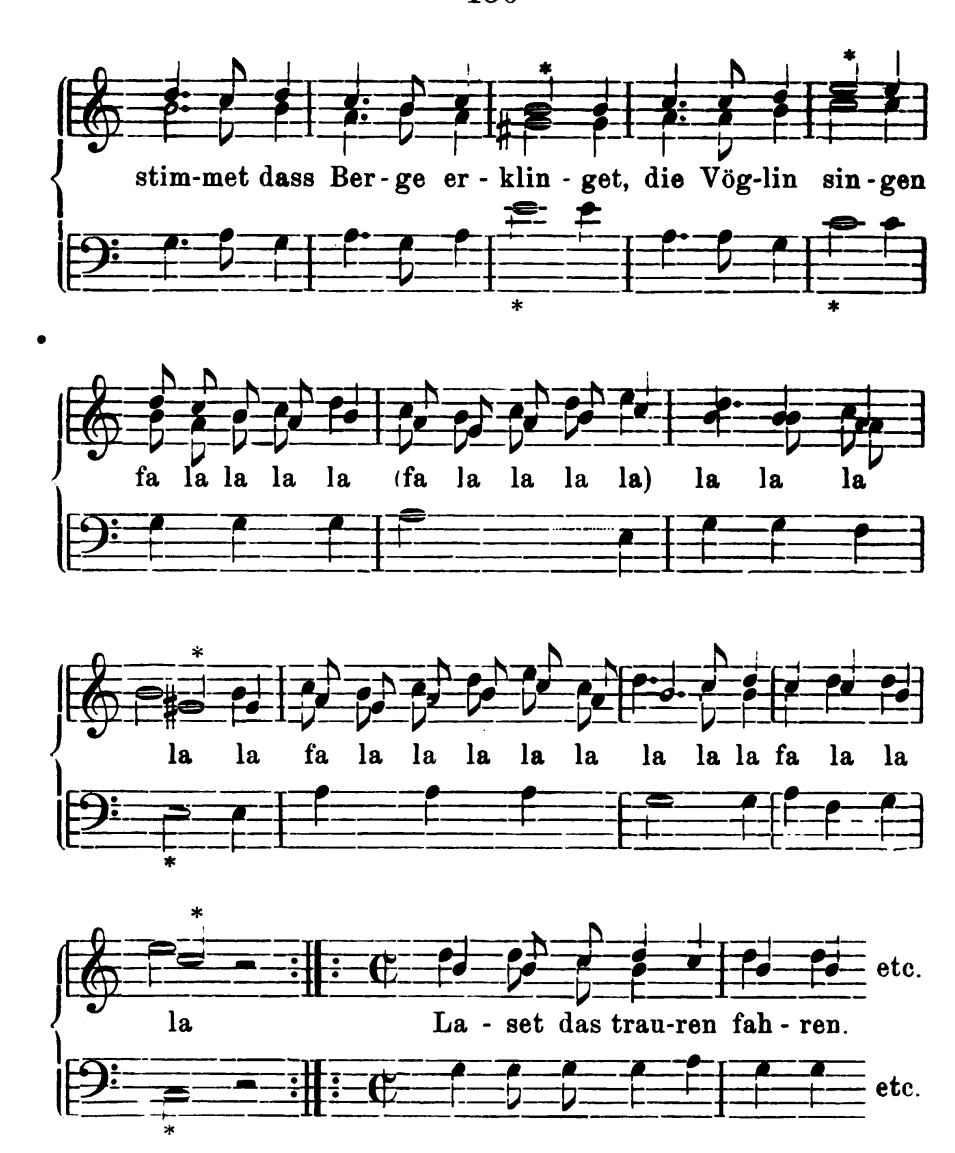



## XII.

### Daniel Friderici.

(Vgl. Simlers Teutsche Gedichte 1663 Aufl. 3, S. 496, 497. 1688. Aufl. 4, S. 450, 451.)




stim-met dass Ber-ge er-klin-get, die Vög-lin sin-gen
fa la la la la (fa la la la la) la la la
la la fa la la la la la la la la fa la la
la La-set das trau-ren fah-ren.
etc.
etc.

# Katalog

der

# MUSIKINSTRUMENTE

im

Historischen Museum zu Basel.

Von

**Dr. KARL NEF.**



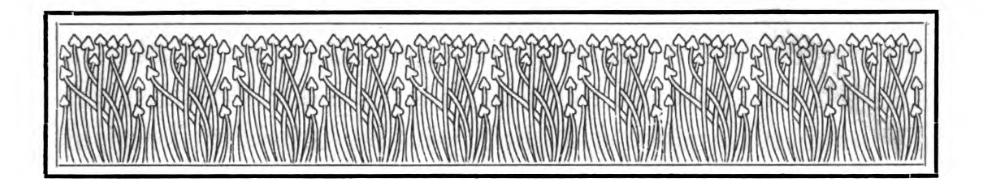




BASEL
Buchdruckerei Emil Birkhäuser
1906.







# Vorwort.

Die nachstehend katalogisierte Sammlung von Musikinstrumenten bildet einen Teil des Historischen Museums; dadurch ist ihr Sammelgebiet streng umgrenzt, indem sie nur Instrumente von irgendwelchem *historischen* Interesse aufnimmt, während die in speziellen Intrumentenmuseen oft einen grossen Raum einnehmenden ethnographisch interessirenden ausgeschlossen bleiben. Sie hat sich allmälig, durch Schenkungen namentlich von Basler Behörden, Zünften, Vereinen und Privatpersonen und Ankäufe zu einer kleinen Sonderabteilung ausgewachsen. Eigentlich begründet und in ihrem Grundstock zusammengebracht wurde sie durch Professor *Moritz Heyne*, der von 1869—1883 Konservator des Histor. Museums war; aber auch nach ihm wurde sie nach Möglichkeit weiter geäuffnet.

Der Katolog enthält ein Verzeichnis und eine kurze Beschreibung der einzelnen Instrumente, dazu kurze Notizen zur Musikinstrumenten- und Lokalgeschichte, die sich aus ihnen ergeben; ferner ist versucht, die Geschichte



der vertretenen Gattungen in aller Kürze zu skizzieren. Das letztere geschah nicht im Interesse der Wissenschaft als solcher, sondern lediglich mit der Absicht, die nicht fachmännischen Besucher der Sammlung soweit möglich zu orientieren und das Interesse für die Geschichte der Musikinstrumente anzuregen. Dieses Hinausgreifen über den eigentlichen Zweck eines Kataloges dürfte umso eher zu rechtfertigen sein, als es ein historisches Handbuch der Musikinstrumente noch nicht gibt (abgesehen von dem kleinen mehr nur allgemein orientierenden „Katechismus d. Musikgeschichte". I. Teil Gesch. d. Musikinstr. etc. von H. Riemann, 2. Aufl. Leipzig 1901) und eine Belehrung auf diesem Gebiet ohne Spezialstudien vorderhand kaum möglich ist.

Die Grundlage für die Instrumentenkunde bilden immer noch die Museumskataloge. Hauptsächlich wertvoll sind *O. Fleischers „Führer durch die Sammlung der kgl. Hochschule für Musik in Berlin"* (1882) und *V. Ch. Mahillons „Catalogue du Musée instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles"* (Gand, 2me édition 1893; 3me vol. 1900). Ferner sind zu nennen die Kataloge der Sammlungen des Konservatoriums in *Paris* (G. Chouquet, 2. Aufl. 1884), des Nationalmuseums in *München* (K. A. Bierdimpfl 1883), des Musikhistorischen Museums von Paul de Wit ehemals in *Leipzig* jetzt in *Köln* (1904), des South Kensington Museums in *London* (C. Engel, 2. Aufl. 1874), des Metropolitan Museums in *New-York* (Crosby Brown Kollektion 1902). Zuverlässige gehaltvolle Artikel über Instrumente enthält das Lexikon von *Koch-Dommer* (Heidelberg 1865), über die neuern orientiert kurz aber mit gründlicher Sachkenntnis: *R. Hoffmann, Die Musikinstrumente* (Webers illustr. Katechismen Bd. 47. 6. Aufl. 1903).

Einen äusserst wertvollen grundlegenden Beitrag zur ältern Geschichte der Musikinstrumente hat kürzlich *Eduard Buhle* geliefert in seiner Schrift: *„Die musikal. Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters.* I. *Die Blasinstrumente* (Leipz. 1903). Darin ist zum erstenmal die Entwicklung der Blasinstrumente im Mittelalter stichhaltig dargestellt; ein baldiges Erscheinen des angekündigten zweiten Teils über die Saiteninstrumente ist lebhaft zu wünschen. Wenn nicht über diese selbst so doch über die Erbauer solcher hat ebenfalls kürzlich W. L. Freiherr v. *Lütgendorff* eine gründliche Arbeit beigesteuert: *„Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart“* (Frankfurt a. M. 1904). Dieses umfangreiche in Form eines Lexikons angelegte Werk bringt übrigens auch über die Entwicklung der Saiteninstrumente in neuerer Zeit, vom 15. Jahrhundert an, vieles bei.

Als wichtigste, nicht zu umgehende Quellenwerke sind noch zu nennen die alten Lehrbücher des Instrumentenspiels: *S. Virdung, Musica getutscht, Basel 1511*; *M. Agricola, Musica instrumentalis deutsch, Wittenberg 1528* (4te Ausg. 1545); *M. Prätorius, Syntagma Musicum II. Teil, Wolfenbüttel 1618* (diese drei in Facsimile-Neudruck in den Eitnerschen Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung Bd. 11, 20 und 13); *Eisel* (anonym erschienen). *Der sich selbst informierende Musicus, Erfurt 1738.*

Alle diese Schriften sind nachstehend nur mit dem Autornamen zitiert; weitere Literatur ist, auch wenn sie für den Katalog selbst nicht unmittelbar in Frage kam, um für weitere Studien eine Wegleitung zu geben, möglichst umfassend aufgeführt.

Die Einteilung des Katalogs folgt der allgemein gebräuchlichen in Blas-, Saiten- und Schlaginstrumente



mit den ebenfalls allgemein angenommenen Unterabteilungen. Die Musikinstrumente sind organischen Wesen nahe verwandt; in der Entwicklung, die ihnen der Menschengeist gegeben, wurden vielfach Mischformen gebildet; darum lassen sie sich ohne Zwang nur schwer in scharf abgetrennte Gruppen bringen. Da aber unsre noch bescheidene Sammlung der Mischformen noch fast ganz entbehrt, reichte das gebräuchliche Schema für uns aus. Eine scharfsinnige Abhandlung über eine methodische Klassifikation aller Instrumente gibt Mahillon im ersten Band des Brüsseler Katalogs.

Innerhalb der Gruppen sind die Instrumente chronologisch angeordnet, so dass ihre Reihe, wenn natürlich auch nur sehr lückenhaft, die Entwicklung wiederspiegelt. Zu den historischen Notizen mag hier vorausgeschickt werden, dass unsere Instrumente im allgemeinen, abgesehen vielleicht von den Zupfinstrumenten, wo die Brücke zum Altertum nie ganz zerstört worden zu sein scheint, ihren Ursprung im Mittelalter haben, wenigstens geht die fortlaufende Entwicklung von da ab. Insbesondere die im Altertum hoch entwickelte Kunst des Formens von Blechblasinstrumenten ging in der Völkerwanderung ganz verloren und die Streichinstrumente scheinen überhaupt erst im Mittelalter entstanden zu sein. Typisch für die ältere Zeit, vom Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert hinein ist, dass alle Arten der Instrumente im ganzen Chor, vom Sopran bis zum Bass in allen Stimmlagen gebaut wurden. In der Praxis des 16. und 17. Jahrhunderts verwendete man in der Regel auch nur gleichartige gemeinschaftlich z. B. einen ganzen Chor von Flöten, oder einen solchen von Bombarden, von Lauten etc. Die Instrumentation war einförmiger als heute, dagegen waren frühere Jahrhunderte reicher an Typen als wir.

Zum Text des Katalogs ist zu bemerken, dass die eingeklammerte Nummer eine Verwaltungsnummer des Museums ist; die Abkürzungen G u. D bedeuten Geschenk und Depositum.

Die Katalogisierung der in das Gebiet der Militärgerätschaften hinübergreifenden Trommeln (Nr. 250—279) hat Herr *Dr. F. Holzach*, Konservator des Histor. Museums an meiner Stelle freundlichst besorgt. Diese sind im grossen Museumsraum, im Mittelschiff der Barfüsserkirche aufgestellt, während die übrigen Musikinstrumente in einem besondern Zimmer des Verwaltungsgebäudes am Steinenberg (Zugang durch die Kirche) vereinigt sind.

**Dr. Karl Nef.**





# Blasinstrumente.

## A. Blasinstrumente mit Kesselmundstück (Blechinstrumente).

(Der Ton wird durch die Schwingungen der Lippen des Bläsers erzeugt.)

### Hörner.

1 **Harsthorn.** Stierhorn, sog. Stier von Uri. Silbernes mit silbernem Kettchen befestigtes Kessel-Mundstück. Silberbeschläge mit Gravierung, auf dem mittlern: nackter Mann, der sich auf eine Sanduhr stützt. In der rechten Hand hält er ein Band mit der Inschrift: „RVSTEND · VCH · ZVR · STVND", auf dem untern: vier kämpfende, nackte Männer und Schild mit Jahreszahl 1534. — Schnallen zum Befestigen eines Bandes, die untere mit einem Glied in Form eines Stierkopfes. — Auf dem Horn selbst neue Einkratzungen in modernen Buchstaben. — (1904. 315.)

L. 0,63. XVI. Schweiz.

Das Stierhorn ist die natürliche Urform des Hornes, und der neuern Blechinstrumente überhaupt. Es war schon im frühen Mittelalter im Gebrauch und ist häufig abgebildet in Miniaturen und erwähnt in der mittelhochdeutschen Literatur (Nibelungenlied, Frauenlob u. v. a.). Es diente als Kriegs-, Jagd- und Hirteninstrument. Jäger und Hirten verwenden Tierhörner bis in die neueste Zeit hinein als Blasinstrumente (vgl. Nr. 2). Der Ton ist rauh aber stark, darum zu Signalzwecken ganz besonders geeignet. Harst oder Harscht bedeutet Kriegshaufe; Harsthorn heisst also soviel wie Kriegshorn.

Besonders berühmt wurde das Horn der Urner, dessen rauher Ton allein schon den Feinden Schrecken einjagte. In der Chronik Petermann Etterlins (Basel 1752, erste Ausgabe 1507) wird in

der Beschreibung der Schlacht bei Grandson über die Ankunft des schweizerischen Gewalthaufens berichtet (S. 204): Dann do der Hertzog von Burgunn gesach den zug den berg abzüchen, schin die sunn gerad in sy und glitzet als wie ein spiegel, des gelichen lüyet das Horn von Ury, ouch die harschhorne von Lutzern, und was ein sölich tossen, das des Hertzogen von Burgund lüt ein grusen darob entpfiengent und trattend hinder sich." Egli, „Die Schlacht von Cappel 1531" (Zürich 1873) erwähnt S. 24 das „Brüllen des Uristiers" nach einem auf dem Staatsarchiv Zürich liegenden Berichte. Das Schweiz. Idiotikon sagt unter „lüejen" (= brüllen): „In der ältern Literatur macht sich besonders die Personifikation der Eidgenossenschaft, bezw. des Standes Uri unter dem Bilde der Kuh, des Stieres geltend, und es ist eine Konsequenz, wenn spez. dem Harsthorn des letztern Ortes, bezw. dessen Bläser, dem „Stier von Uri" Gebrüll zugeschrieben wird. Als Beispiele werden u. a. folgende Stellen zitiert: „Der Stier von Uri luogen ward [begann zu brüllen]; darab erschrack der Walch so hart" Volkslied 1476. „Am Hauenstein kam ihm [dem Uristier] botschaft, die unsern hetten g'wunnen d'schlacht; do lüet der stier us heller stimm, vor grosser freud und innengrimm. 1499. Dornacherlied. „Da war ein grosser huf by dem urnerhorn, so die ganze nacht gelüyt hatt, versammet." Val. Anshelm, Berner Chronik. „Der stier von Uri lüt frölich dahar." H. Salat. — Harsthörner kommen auch im Orchester der Luzerner Osterspiele 1583 und 1597 vor, sie geben meistens die Eröffnungssignale. (Vgl. Geschichtsfreund, Bd. 40.)

2 **Jägerhorn.** Kuhhorn mit Fischbemalung. Angeblich von 1682. — (1880. 70. Aus der Quiquerezschen Sammlung.)

L. 0,38. XVII. Deutschland.

3 **Alphorn** in H aus dem Kanton Unterwalden. Aus Arvenholz mit Weiden umwickelt. Knie und Schallöffnung sind die Wurzel, das Rohr der Stamm einer Arve, welcher geteilt und ausgehöhlt und durch die Weidenumwicklung wieder zusammengesetzt wurde. Die typische konische Form und die oben enge Mensur ergibt sich also aus dem Material von selbst. Statt Arvenholz wird sonst in der Regel das gewöhnlichere Fichtenholz verwendet. Am obern Ende des Rohrs Abschluss mit kleiner Bleiröhre; darauf aufgesteckt Trompetenmundstück aus Holz. — (1905. 141.)

L. 3,40. Durchm. d. Schallöffnung 0,18. XIX. Schweiz.



Das Alphorn ist in den schweizerischen Bergen schon seit Jahrhunderten in Gebrauch. Ob die Cornua alpina, die Tacitus bei den südlichen Bergbewohnern unter den Germanen vorfand, schon unserm Alphorn entsprachen, ist fraglich, ebenso ob folgende Stelle aus Ekkehardi IV Casus S. Galli (pag. 103, cap. 3) auf dieses bezogen werden darf „Maiores tubas alio quam villam clanctu inflare ad tuscos didicerant.“ Dagegen ist das heute noch gebräuchliche Alphorn 1555 als Lituus alpinus genau beschrieben in Conrad Gesners Descriptio montis Fracti, seu Pilati. Tig. 1555. Buhle hält das Alphorn für einen Abkömmling des im Mittelalter verwendeten „herhorn“, das in ähnlich grossen Dimensionen, aber aus Metall gefertigt war. Dies erscheint umso wahrscheinlicher, als Gesner sagt, die Unterwaldner hätten sich des Alphorns bedient, um den Talschaften herannahenden Feind zu melden. Nach ihm hatte es eine Grösse von 11 Fuss. Das entspricht ungefähr der Länge unsres Exemplars. Dieses ist aber für die neuere Zeit aussergewöhnlich gross, gegenwärtig beträgt die Länge gewöhnlich 1,36 m.

Als „Hölzern Trommet“ bildet 1618 Prätorius das Instrument ab und macht folgende Bemerkung dazu: „Auch findet man gar lange Trummeten, von Past also fest und dichte zusammen ineinander gewunden, damit die Schaper außm Voigt- und Schweitzerlande (die Westerwälder genannt) in den Städten herümber laufen und ihre Nahrung suchen“. Man hat schon oft darauf aufmerksam gemacht, dass der bekannte unglückliche Deserteur des Volkslieds in Strassburg unmöglich von den Schweizerbergen her das Alphorn habe hören können, vielleicht hat gar ein solcher reisender Alphornbläser das Unglück verursacht. Durch diese Annahme erhielte die Sage eine etwas bessere Grundlage.

Nach Prätorius kam das Alphorn auch im Voigtland vor, in neuerer Zeit kennt man es ausser in der Schweiz nur noch im Spessart. Szadrowsky fand dort ein vereinzeltes Instrument und Heim verweist auf zwei Gedichte; F. von Schlegel singt:

> Gegrüsst sei du, viel lieber Wald!
> Es rührt mit milder Lust,
> Wenn Abends fern das Alphorn schallt
> Erinnerung mir die Brust.
>
> („Im Spesshard“.)

und F. Freiligrath:

> O sprecht! warum zogt ihr von dannen?
> Das Neckarthal hat Wein und Korn;
> Der Schwarzwald steht voll finstrer Tannen,
> Im Spessart klingt des Aelplers Horn.
>
> („Die Auswanderer“.)

Bis zu Anfang des 19. Jahrhunderts war das Alphorn im ganzen Alpengebiet der Schweiz, von Appenzell bis Wallis häufig anzutreffen, dann aber nahm seine Verwendung langsam ab und in einzelnen Gegenden, wie in Appenzell, ist es ganz verschwunden, nur auf vereinzelten Alpen, im St. Galler, im Berner



Oberland, im Wallis erhielt es sich dauernd. Schon der volkstümliche Liederkomponist Ferd. Huber hat in den 20ger Jahren des 19. Jahrhunderts sich eifrig um die Wiederbelebung des Alphornblasens bemüht, neuerdings hat der Schweiz. Alpenklub seine Bestrebungen mit einigem Erfolg wieder aufgenommen.

Eine Auswahl von Alpornweisen (in Noten) gibt Heim; Nachahmungen in der Kunstmusik finden sich in Rossinis „Tell“ und Wagners „Tristan“. Wagner will (nach der Partitur) „die Wirkung eines sehr kräftigen Naturinstruments, wie das Alphorn und meint, das zweckmässigste wäre, ein besonderes Instrument aus Holz „nach dem Modell der Schweizer Alpenhörner“ anfertigen zu lassen.

Das Alphorn gibt nur die Naturtonreihe mit etwas erhöhter Quart, diese, das sog. Alphorn-Fa ist eigentümlicherweise auch in den Volksgesang der schweiz. Alpenbewohner übergegangen. Wohl schon in ältester Zeit und bis heute dient das Alphorn dem Hirten dazu, das Vieh zu locken, zum Melken zusammenzurufen, abends das Zeichen zum Gebet zu geben und zu Signalen. Mit dem Alphorn meldet der Hirt ins Tal, dass oben alles wohl bestellt ist.

4 **Gewundenes Alphorn, Stockbüchel** in H aus Unterwalden in der Form einer alten Trompete (mit zwei Knien) aus Fichtenholz und mit Sägespähnen aus Nussbaum umwickelt. Trompetenmundstück aus Kirschbaum. — (1905. 242.)

L. 1,07. Durchm. d. Schallöffnung 0,14. XIX. Schweiz.

Wie das vorstehende Instrument beweist, hat das Alphorn die gleiche Entwicklung durchgemacht wie die Blasinstrumente aus Metall. Man erwarb sich die Kunst es mehrfach zu biegen und dadurch handlicher zu machen; aber weil es hier auf starke Klangentfaltung viel ankommt, blieb doch die gestreckte Form die bevorzugte. Der namentlich in Uri und Schwyz gebräuchliche Name „Stockbüchel“ bedeutet, dass man es leicht auf die „Stöcke“ (Berggipfel) nehmen kann. Büchel, auch Bürchel (im Prätigau) bezeichnet ein Horn oder Blasinstrument überhaupt. Das Schweiz. Idiotikon (IV. S. 979) sagt über die Ethymologie: Althochdeutsch buhhil, möglicherweise entlehnt aus lat. bucina = Kuhhorn, Hirtenhorn. Die gebogene Form soll vereinzelt auch im bayrischen Gebirge im Gebrauch sein (Expl. im Nationalmuseum in München Nr. 100), während die lange ausschliesslich der Schweiz angehört

Literatur: H. Szadrowsky, Die Musik u. die tonerzeugenden Instrumente der Alpenbewohner. Jahrbuch d. Schweiz. Alpenklub. IV. 1867/68. — E. Heim: Das Alphorn. Vortrag. Neue Alpenpost. XI. Zürich 1880 u. Schweiz. Musikzeitung 1881. — A. Schubiger, Musikal. Spicilegien. Berl. 1878.



6 **Diskant-Zinken** (Cornettino) aus Elfenbein. Am obern Ende Messingringe. Oben 6 Löcher, unten 1. Leicht gekrümmt, aussen achtseitig, innen konisch sehr sorgfältig glatt gebohrt. Darauf aufgesteckt war ein Trompetenmundstück aus Horn oder Metall, das verloren gegangen ist. Der Klang ist nicht unangenehm, er zeigt wenig von der sonst den Zinken nachgesagten Schärfe. Durch Material und Arbeit wertvolles Stück. — (1879. 55.)

L. 0,42. XVII. Deutschland.

Durch Nachahmung des Stierhorns entstand im Mittelalter das Horn aus Elfenbein (Olifant), und aus diesem, durch Anbringung von Löchern nach Art der Pfeifeninstrumente um das Jahr 1000 der Zinken. Auch in späterer Zeit wurde für den kleinen Diskantzinken als Material Elfenbein meist beibehalten, während für die grössern Formen (Chorzink, Basszink oder Serpent) meist Holz (mit Lederüberzug) verwendet wurde. Der Zinken stellt ein Mittelding zwischen den verschiedenen Arten der Blech- und Holzinstrumente dar; er ist aus dem Horn hervorgegangen, bekam aber ein Trompetenmundstück und Tonlöcher wie die Holzblasinstrumente. Der Ton war stark und trompetenähnlich, aber weil die Röhre nur schwer ganz glatt gebohrt werden konnte und wegen der Tonlöcher etwas rauh und schwer hervorzubringen. Gegenüber der alten Trompete hatte der Zinken den Vorteil einer vollständigen chromatischen Skala (Grifftabelle bei Eisel); darum verschwand er auch erst am Anfang des 19. Jahrhunderts nach der Erfindung der Ventile bei den Blechinstrumenten. In der letzten Zeit war er besonders noch im Gebrauch bei den Stadtpfeifern als melodieführendes Instrument beim Blasen der Choräle von den Türmen herab. In den reformierten Kirchen der Schweiz wurde der Gesang der Psalmen beim Gottesdienst durch Zinken (und Posaunen) unterstützt. In den Basler Kirchen wurde das Zinkenblasen erst im Jahre 1799 abgeschafft (Riggenbach, Gesch. d. Kircheng. in Basel).

7 **Serpent** (Basszinken) aus Holz mit Leder überzogen. 4 Krümmungen. Mundstück, Ansatzrohr und Beschläge aus Messing. — (1879. 57.)

L. 0,86. Durchm. d. unt. Schallöff. 0,11. XVII. Deutschland.

8 **Serpent** (Basszinken) aus Holz mit Leder überzogen. Knochen-Mundstück. Das Ansatzrohr aus Messing war versilbert. 6 Löcher. Inneres rot ausgestrichen. — Ein-



gehackte Vorrichtung zum Aufstellen der Noten. — (1886. 116. G. Tit. Quodlibet.) Abb. Tafel I.

L. 0,80. Durchm. d. Schallöffnung 0,10. XVII. Deutschland.

Mit der wachsenden Grösse des Zinkens wächst auch die Schwierigkeit des Anblasens und schon Prätorius 1618 sagt vom Serpent, bei ihm Cornetto torto genannt: „Aber weil der Resonanz gar unheblich und hornhaftig, so halt ich mehr darvon, dass man eine Posaun an dessen statt gebrauche“. In der höhern Kunstmusik ist sein Rat auch befolgt worden, nur in der Militärmusik, in Frankreich auch zur Begleitung des katholischen Kirchengesanges hat sich der Serpent bis weit ins 19. Jahhundert hinein erhalten. Nach Viollet-le-Duc, (Mobilier français, II) Kanonikus zu Auxerre, findet sich die erste Abbildung eines Serpents in einer Handschrift des 15. Jahrhunderts. Eine auf den Abbé Lebeuf zurückgehende Angabe, er sei 1590 von Edme Guillaume erfunden worden, ist, wie schon Chouquet (S. 156) mit Recht bemerkt, jedenfalls irrig.

9 **Englisches Basshorn** in C. 6 Löcher, 3 Klappen. S-Rohr, Stürze und Beschläge von Messing. Stempel: Cuvillier a St. Omer. Marke: Merkurstab. — (1896. 51.) Abb. Tafel II.

L. 1,09. XVIII. Frankreich.

10 **Englisches Basshorn** von J. Schuster. 6 Löcher, 5 Klappen. S-Rohr und Beschläge aus Messing. Stürze Drachenkopf mit beweglicher Zunge. Stempel: J. Schuster. (Instrumente mit Drachenkopf waren beim Militär beliebt.) — (1886. 90.) Abb. Tafel II.

L. 1,15. XVIII. Deutschland.

Das englische Basshorn, das in England erfunden worden sein soll, stellt eine Weiterentwicklung des Serpents dar. Zur bequemen Handhabung ist ihm die Form des Fagotts gegeben und die Löcher sind teilweise mit Klappen (über Klappen bei Blechinstrumenten s. u. Nr. 20) versehen.

11 **Bass-Ophikleide** (Basse d'Harmonie). Ganz aus Messing S-Rohr, Fagott-Korpus. 8 Klappen. Das (Glocken-) Mundstück fehlt. — (1900. 302.) Abb. Tafel II.

L. 1,19. XIX. Frankreich.

Die Ophikleide ist aus dem Basshorn hervorgegangen, von dem sie sich namentlich dadurch unterscheidet, dass sie ganz aus Metall gefertigt ist. Meyerbeer hat sie mehrfach in seinen Opern, Mendelssohn in der Ouvertüre zum Sommernachtstraum mit guter Wirkung angewendet, heute ist sie durch die Tuba verdrängt und mit den übrigen Klappen-Blechinstrumenten (s. Nr. 20) ganz verschwunden.

**15 Jagdhorn** von J. W. Haas in Nürnberg in A. Eine Windung. Auf den Schallbecher graviert Verzierungen und Inschrift: „macht Johann Wilhelm Haas in Nürnberg 1682". Ferner Marke: ein Haase. — Blechblasinstrumente von J. W. Haas in Brüssel (Nr. 469, 470, 471), München (Nr. 80), Berlin (Nr. 16, 66). Letztgenannte Nummer, eine Posaune, ist 1615 datiert. — (1904. 314.)

L. 0,65. Durchm. d. Windung 0,20. XVII. Deutschland.

Der Urahne der modernen Blechinstrumente ist die langgestreckte geradröhrige Busine, die im 11. Jahrhundert auftritt. Mit ihr ist die im Altertum bereits hoch ausgebildete, im Mittelalter aber wieder verloren gegangene Kunst der Herstellung von dünnwandigen Blasinstrumenten aus Metall wieder gewonnen. Die Busine wurde mit allmälig sich erweiternder Röhre (Vorläufer des Horns) und mit abgesetztem Schallbecher (Vorläufer der Trompete) gebaut.

Die gewundene Form des Jagd- oder Waldhorns scheint sich im 17. Jahrhundert ausgebildet zu haben. Ihr Vorläufer ist die bei Prätorius 1618 abgebildete Jagdtrompete, ein kleines Instrument mit zahlreichen, aber augenscheinlich noch aus mehreren Stücken zusammengesetzten Windungen. Dem gegenüber stellt unser Nr. 15 mit einer grössern, aus einem Stück gearbeiteten Windung einen Fortschritt dar. Ein Horn mit drei grossen Windungen ist bereits abgebildet in Christoph Weigels „Abbildung derer gemeinnützigen Hauptstände" (Regensburg 1698) auf einer Darstellung der Werkstätte eines Nürnberger Trompetenmachers (nachgebildet in Gumbert und Thieme, Posthornschule, Leipzig, Merseburger). Somit ist die nach einer Notiz Gerbers überall wiederkehrende Angabe, das Waldhorn sei um 1680 in Paris erfunden worden, unrichtig. Dagegen dürfte es dort vervollkommnet worden sein und Lully brachte es ins Orchester. Gerber fügt die bekannte Erzählung bei, Graf Spork habe das Waldhorn von Paris aus in Böhmen eingeführt, von wo aus es sich in Deutschland verbreitet haben soll. Mattheson nennt im „Neu eröffneten Orchester" 1713 seinen Klang „lieblich pompeuse", Bach und Händel gehören zu den ersten Komponisten in Deutschland, die das corno da caccia in's Orchester einführten. Eisel 1738 sagt: „Die pompeusen Waldhörner sind einige Jahre daher ungemein emporgekommen, und sowohl in den Kirchen, als auf dem Theatro und im Felde stark traktiret worden:



Den sie klingen nicht so rauh als die Trompeten, füllen darüber besser aus als diese, und können auch leichter tractiret werden. Die gemeinsten gehen aus dem F und mit den Trompeten aus dem C".

Literatur: J. Rühlmann, Das Waldhorn. Neue Zeitschr. für Musik. 1870.

16 **Jagdhorn** von J. L. Ehe, Nürnberg. 2 Windungen. Auf dem Schallbecher rund herum als Verzierungen kleine Wappen. Auf demselben eingraviert: „Macht Johann Leonhard Ehe in Nürnb." Ferner Marke: Türkenkopf und Initialen: J. L. E. Etwas defekt; Mundstück fehlt. Berlin besitzt verschiedene Trompeten von J. L. Ehe (Nr. 2, 13, 14, 15.) — (1880. 71. Aus der Quiquerez'schen Sammlung.)

L. 0,54. Durchm. d. Windungen 0,45. XVII. Deutschland.

17 **Waldhorn** in F von M. Leichamschneider, Wien. 3 Windungen. Auf Schallbecher zur Verzierung kleine erhabene Wappen (Doppeladler). Daselbst graviert: „Macht Michael Leichamschneider 17 in Wien 18". — (1878. 22.) Abb. Tafel I.

L. 0,47. Durchm. d. Windungen 0,42. XVIII. Oesterreich.

18 **Waldhorn** von J. Steimer, Zofingen, in Es. 5 Windungen. Im Kreise des Schallbechers Kranz rosenartiger Verzierungen. Aussen auf den Schallbecher graviert: „machet Jacob Steimer in Zofingen 1773". Dabei Marke: Auf den Hinterfüssen stehender Bock. — (1882 181.) Abb. Tafel I.

L 0,40. Durchm. d. Windungen 0,27. XVIII. Schweiz.

19 **Inventionshorn** von Gambaro, Paris. Nur noch der Bogen für Es-Stimmung vorhanden. Die Stürze war innen mit Ornamenten bemalt. Stempel: Gambaro a Paris. — (1886. 100. G. Hr. A. Fritz.) Abb. Tafel I.

L. 0,36. Durchm. d. Windungen 0,30. XVIII. Frankreich.



Das Inventionshorn wurde im Jahre 1748 von A. J. Hampel in Dresden erfunden. Schon im 16. Jahrhundert verstand man die Stimmung von Trompeten und Hörnern durch Aufstecken von „Krumbögen“ oben an der Röhre, gleich unterhalb des Mundstückes, zu verändern. Hampel konstruierte das Horn so, dass man die Krummbogen oder Setzstücke in der Mitte der Röhre einschieben kann, wodurch nicht nur der Vorteil der Stimmungsänderung, sondern auch die Möglichkeit genauen Abstimmens gegeben ist.

**20** **Klappenhorn** (bugle). 7 Klappen. Anfang des 19. Jahrhunderts. — (1904. 313.)

L. 0,48. XIX. Deutschland.

Das Klappenhorn (bugle) stellt eine Mischform zwischen Horn und Trompete dar. Die Erfindung, den Blechinstrumenten durch Klappen eine chromatische Tonleiter zu geben, wurde 1770 von dem Waldhornisten Kölbel in Dresden gemacht. Nachdem sie einige Jahrzehnte hindurch vielfach verwendet wurde, ist sie in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts durch die viel vollkommenere der Ventile vollständig verdrängt worden.

## Trompeten.

**30** **Naturtrompete (Heroldst.)** in Es. Die Röhre versilbert, vergoldete Beschläge. Auf dem Beschlag um die Röhre graviert: „JACO·BS“. Auf Beschlag um Schallbecher: „Als regiert Her Bonaventuro von Brvn 1578“. — (1874. 121. G. Tit. Regierung des Kantons Baselland.) Abb. Tafel I.

L. 0,68. Durchm. d. Schallbechers 0.10. XVI. Schweiz.

**31** **Naturtrompete.** Wie Nr. 30. — (1880. 206.)

Die Trompete ist, wie das Horn, aus der Busine (vgl. Nr. 15) hervorgegangen. Schon im ausgehenden Mittelalter wurde deren langgestreckte Röhre mehrfach umgebogen und die Form unserer Instrumente findet sich im wesentlichen schon in den Abbildungen der Felt-Trummet, Clareta und Türmer-Horn bei Virdung 1511 und Agricola 1529. Sie blieb die herrschende bis zum Aufkommen der Ventiltrompete. Aus der Aufschrift auf unsern Instrumenten „Als regiert Her Bonaventuro von Brun“ (Bürgermeister von Basel seit 1570) dürfen wir schliessen, dass der Stand Basel, wie andere freie Reichstädte und die regierenden Fürsten, sich eigne Trompeter zu Heroldsdiensten hielt.



**32** **Naturtrompete** von S. Hainlein, Nürnberg, in Es. Versilberte Beschläge. Schallbecher mit erhabenen Engelsköpfchen und eingravierten Blumen verziert. Auf denselben ferner graviert: „Sebastian Hainlein Nvrnberg 1657“ und Marke: Liegender Hahn, darunter S. H. Angebunden Quasten und Standartentuch in den Basler Farben schwarz und weiss. Gut erhalten. — Eine Posaune von S. Hainlein, gefertigt 1727, besitzt das Nationalmuseum in München Nr. 84. — (1875. 79. G. der mehreren Stadt Basel.) Abb. Tafel I.

L. 0,78. Durchm. d. Schallbechers 0,10. XVII. Deutschland.

Nr. 32 war im Besitz des „Gescheides der mehreren Stadt“ d. h. dem Kollegium für die Grenzsteinsetzung. Es scheint, dass auch dieses bei den offiziellen Akten einen Trompeter mit sich führte. Hauptsächlich beim jährlichen Bannritt dürfte dieser in Funktion getreten sein, worauf folgende Stelle aus den Protokollen des kleinen Rates, die sich allerdings auf die „mindere Stadt“ bezieht, hindeutet: „1748, 15. Mai. Memoriale eines E. Gescheides der mindern Stadt verzeigt den Bläser jenseits Carl Pfannenschmid, dass er altem Brauch nach bei dem jährlichen Bannritt (wofür er zur Anschaffung eines Pferdes wie die Amtleute und Bannwarte vom Gescheid 9 Batzen erhält) mitreiten solle, sich aber mit Vorwand, es koste Geld, weigere“. — Bleibt bei bisheriger Uebung; Anzeige: er soll sein Amt bei Straf der Entsetzung versehen (Frdl. Mitt. d. Herrn Dr. Burckhardt-Biedermann).

**33** **Alt-Posaune.** Ohne Zug. — (1879. 43. G. Tit. Gemeinderat Zofingen.

L. 1,06. XVII. Schweiz.

Die Posaune (in dem Wort lebt das alte „busine“ weiter) ist ursprünglich nichts anderes als eine tiefe Trompete, wie unser Exemplar ohne Zugvorrichtnng deutlich zeigt. Posaunen mit Zug gab es übrigens schon im 16. Jahrhundert.

**40** **Ventiltrompete.** 3 Pumpen-Ventile, ausserdem 5 Aufsatzbögen für die Stimmungen Es, E, F, G, As. — Der Schallbecher von einem weissen, mit Laubwerk gravierten Blechstreifen eingefasst. — (1902. 192a.)

L. 0,75. XIX. Frankreich.



41 **Ventiltrompete.** 3 Zylinder-Ventile und 5 Aufsatzbögen wie Nr. 40. Die Schallbecher von einem weissen Blechstreifen eingefasst. Darauf eingeschlagen: 1832. — (1902. 192 b.)

L. 0,63. XIX. Frankreich.

Die Erfindung der Ventile bei Blechinstrumenten, deren Anwendung heute allgemein ist und wodurch ihnen die vollständige chromatische Tonreihe gegeben wurde, wird zweien zugeschrieben: Clagget in London um 1790 und Blühmel in Schlesien um 1813, die beide wahrscheinlich von einander unabhängig waren. Blühmel verkaufte seine Erfindung an Heinrich Stölzel in Breslau (später Kammermusikus und Mechaniker in Berlin), der sie auf Trompeten verschiedener Grösse anwendete. Ursprünglich hatten die Instrumente nur zwei Ventile, Müller in Mainz fügte 1830 das dritte bei. Unsere Nr. 40 und 47 haben ausser den Ventilen noch Aufsatzbogen. Diese — seit dem 16. Jahrhundert bekannt — fügte man im Anfang den Ventiltrompeten stets bei; die Spieler behandelten sie wie Naturinstrumente und gebrauchten die Ventile nur für die chromatischen Töne.

Literatur: H. Eichborn Die Trompete in alter und neuer Zeit. Leipzig 1881. — J. E. Altenburg Versuch einer Anleitung zur heroischen Trompeter- und Paukerkunst. Halle 1795.

---

## B. Holzinstrumente.

### Flöten.

(Der Ton wird durch Brechung des Luftstromes an scharfer Kante erzeugt).

50 **Schnabelflöte** von J. C. Denner in F. Buchsbaum. Oben 7 unten 1 Loch. Stempel des Verfertigers „J. C. Denner" und beigefügtes Monogramm „D" mehrfach. — (1878. 19. G. Hr. Vest.)

L. 0,50. XVII. Deutschland.

Der Name Schnabelflöte (flûte à bec) rührt von der Form des Mundstückes her, das als bekanntes Pfeifenmundstück mit Kern und Aufschnitt keiner weitern Beschreibung bedarf. Das Instrument war schon im Mittelalter beliebt (erwähnt u. a. von Ekkehard, IV. Casus S. Galli) und hiess fistula und tibia, deutsch pfifa und suegala (Schwägel oder Schwiegel); erst später vloite oder floyte. Im 16. Jahrhundert kam der Name Block-, Plock- oder Plochflöte auf, noch später des Klanges wegen die Bezeichnung: Flûte douce,

Flauto dolce. Dass man den zarten Klang des Instruments schon im 16. Jahrhundert sehr wohl zu schätzen wusste, beweist folgende Bestimmung im Luzerner Osterspiel 1583: „Wann Moysis zum Berg gat, zu bitten, die Juden von den Würmen zu entledigen, bis dass er vom Volk dannen zum Berg kommt, Schallmyen oder Schwäglen, nider und trurig".

Eisel 1738 hält die Flûte douce für „eines der angenehmsten und modestesten unter allen Instrumenten, so geblasen werden", während Mattheson sagt (Neu eröffn. Orchester I 272), man könne ihrer „wegen der sanften und kriechenden Eigenschaft" leicht überdrüssig werden". Noch Gœthe beschreibt in der „Novelle" sehr schön den selbst die Wildheit eines Löwen bezähmenden Klang der Flöte, „die man sonst die sanfte, süsse Flöte zu nennen pflegte". Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts wurde die Schnabelflöte häufig im Orchester verwendet. Bach schreibt noch bald diese, bald die Querflöte vor, später verschwindet die erstere ganz und hat sich nur noch als Kinderinstrument erhalten.

Die Stimmung in F ist die im 17. und 18. Jahrhundert am meisten angewendete für die Diskantflöte. — Joh. Christof Denner, der Verfertiger von Nr. 50, ist bekannt als Erfinder der Klarinette. Er wurde 1655 zu Leipzig geboren, liess sich in Nürnberg als „Pfeifenmacher" nieder und starb daselbst 1707.

51 **Schnabelflöte** von F. Lehner in F. Buchsbaum. Oben 7 Löcher unten 1. Stempel des Verfertigers: F. Lehner. Etwas defekt, nicht mehr gut spielbar. — (1896. 199.)

L. 0,50. XVII. Schweiz.

52 **Schnabelflöte**. Wie Nr. 51. Nach Aussage des Verkäufers wurden die Flöten Nr. 51 und 52 früher in der Kirche zu Adelboden beim Gottesdienst verwendet. — (1896. 199 a.)

XVII. Schweiz.

53 **Schnabelflöte** in F aus Elfenbein. Oben 7 Löcher, unten 1. Die beiden Endstücke mit gedrehten Rundstäben verziert. Kostbares Stück von schönem Klang. — (1904. 12.)

Ges. Länge: 0,50 m. XVII. Deutschland.

54 **Schnabelflöte** in G. Buchsbaum. Oberer und unterer Teil geschnitzt. Oben Gesicht; im übrigen Blattorna-



mente. Der Stempel des Verfertigers ist unleserlich. (1882. 123.)

L. 0,45. XVII. Deutschland.

**55 Kleine Schnabelflöte,** Vogelpfeifchen in B. Aus Buchsbaum. Oben 4 unten 2 Löcher. — (1879. 61. G. N. N.)

L. 0,24. XVIII. Deutschland.

Solche kleine Flöten sind mehr ein Spielzeug und dienten etwa zum Anlernen der Singvögel.

**56 Basset-Schnabelflöte** von Ch. Schlegel in As. Nussbaum. 6 Löcher und eine Klappe. Stempel wie Nr. 57, nicht mehr gut leserlich. — (1879. 100.)

L. 0,84. XVIII. Schweiz.

Christian Schlegel war als Instrumentenmacher in Basel niedergelassen. Aus einer Bittschrift an den Rat von Basel vom 23. August 1713 im Staatsarchiv (K K K 6) erfahren wir über ihn folgendes: Aus Sargans stammend, hatte er i. J. 1712 „aus grosser Begier und Liebe zu der wahren seligmachenden reformierten Religion" sein Vaterland verlassen und war nach Basel gekommen, wo ihm gegen Kaution der Herren Raillard und Passavant Aufenthalt für ein Jahr bewilligt wurde. Er sucht nun um die Erlaubnis zu längerem Aufenthalt nach, gestützt auf Zeugnisse von Pfarrer A. Merian in Kleinbasel und Sam. Weyss „Treher", dem er Verdienst gegeben. „Hat Willfahr" heisst es im Ratsprotokoll zu seinem Gesuch. Seine „Profession", die damals in Basel sonst von niemandem betrieben wurde, wird bezeichnet als „Verfertigung der Fleuten, Hautbois und andern Instrumente".

Sein Sohn Jeremias Schlegel setzte das väterliche Geschäft fort. Dieser wurde am 21. November 1763 in das Bürgerrecht der Stadt Basel aufgenommen und zwar gegen die Gebühr eines Künstlers von 100 neuen französischen Talern. Die Regenz der Universität hatte ihn bereits im Jahre 1753 zu einem Cive academico angenommen; als musikalischer Künstler musste er ususgemäss der akademischen Zunft eingereiht werden. In den Akten der Bürgeraufnahme wird er bezeichnet als „der musicalische Instrumentenmacher von Mels aus der Sarganser Vogtey" und aus diesen ergibt sich ferner, dass Jeremias Schlegel im Jahre 1780 in Basel selbst geboren ist; sein Vermögen bestand zur Zeit der Aufnahme in 2000 ℔, „so selbsten mit seiner Handarbeit erworben". Nach seiner Aussage verfertigte er: „Fagots, Hautbois, Flûtes travers und à becq, Clarinettes, Chalumeaux, Flacholettes, Harffen etc." Dass er ein hablicher Mann war, können wir auch aus dem mehr-



fachen Vorkommen seines Namens im Historischen Grundbuch schliessen: am 14. April 1774 verkauft er „eine Behausung in dem Kaltbrunnen Gässlin beym Fischmarkt“, am 27. Februar 1784 erwirbt er eine „Eckbehausung samt Höflin und übrigen Zubehörde zum Bock genannt auf der Eisengasse“. Schlegel war zweimal verheiratet: zuerst mit A. Marg. Staehelin, von der er zwei Söhne, Abraham und Rudolf hatte, sie starb im Jahre 1756; sodann mit Maria Barbara Hess, die im Jahre 1772 starb. Er selbst starb am 6. Februar 1792 in Basel.

Die Blasinstrumente der Schlegel, deren unsre Sammlung mehrere besitzt, sind von sorgfältiger schöner Arbeit und teilweise heute noch von gutem Klang. Eine wertvolle Klarinette aus Elfenbein von „Schlegel a Bale“ besitzt das Gewerbemuseum in Markneukirchen. Die nur mit „Schlegel a Bale“ bezeichneten Instrumente dürften vom Sohne Jeremias herrühren, da der Vater die seinigen mit „Ch. Schlegel“ oder „Christian S.“ bezeichnet.

57 **Basset-Blockflöte** von Ch. Schlegel in As. Nussbaum. 6 Löcher, eine Klappe. Seitlich anzubringendes Rohr zum Anblasen, welches fehlte, wurde neu beigefügt. Zweierlei Stempel des Verfertigers: „Christian S.“ und „Ch. Schlegel“. — (1879. 101.)

L. 0,89. XVIII. Schweiz.

58 **Doppelschnabelflöte** von Ch. Schlegel. Doppelte Röhre zum zweistimmig blasen, in Terzen gestimmt. 7 Löcher für jede Röhre; im Ganzen 14. Obstbaumholz, dunkelrot lackiert. Stempel des Verfertigers: Ch. Schlegel. — (1902. 36. G. Erben des Herrn C. Ryhiner.)

L. 0,31. XVIII. Schweiz.

In einem „Histor. Versuch über die Musik“ (Manuskript auf der Universitätsbibl.) meint der Basler Ch. Kachel: „Die Doppelflöte, oder Plattflöte, darauf man kleine Stücklein terzenweise spielen kann, hat vor 40 Jahren der alte Schlegel in Basel, des nunmehr verstorbenen Vater erfunden. Ist mit seinem Erfinder verschwunden“. Richtig ist natürlich nur der Nachsatz, da Doppelflöten schon im Altertum und im Mittelalter bekannt waren. Unsere Doppelflöte ist ein Versuch, wie ihn auch andere ältere Instrumentenbauer gemacht haben (vgl de Wit Nr. 459 und 460, Fleischer Nr. 215), der aber nicht viel mehr Wert als den einer Spielerei hat

59 **Flageolet** in A. Aus Birnbaum, schwarz gebeizt. Knochenmundstück. Oben 7 Löcher und eine Klappe, unten



ein Loch. — (1878. 8. G. Hr. A. Müller aus dem Nachlass von Hr. Achilles Müller-Willin.)

L. 0,47. XVIII. Schweiz.

Das Flageolet unterscheidet sich von der gewöhnlichen Schnabelflöte durch ein besonderes über der Lippe des Mundstückes aufgesetztes Anblasrohr. Diese Form der Schnabelflöte ist die einzige, die sich bis in die neuere Zeit erhalten hat.

60 **Querflöte** von Schlegel Basel. 6 Löcher, nur 1 Klappe. Die ganze Röhre aus drei ineinander zu schiebenden Röhren zusammengesetzt, ausserdem 3 verschiedene Mittel-Versatzstücke für verschiedene Stimmungen. Hellgelb. In Originalschachtel. Stempel: Schlegel a Bale. (1879. 10. G. Erben des Herrn Pfarrer Respinger.)

Länge je nach Versatzstück: 0,65. 0,63. 0,62.
XVIII. Schweiz.

Die Querflöte war schon den alten Aegyptern bekannt und bei den Griechen und Römern in Gebrauch. Sehr beliebt scheint sie im byzantinischen Reich gewesen zu sein, wo vom 10. Jahrhundert an der Flautotraversist ein beliebtes Motiv zur Dekoration der Kleinkunst ist. Im Abendland tritt sie erst gegen Ende des 12. Jahrhunderts auf und wurde wahrscheinlich durch die Kreuzzüge aus dem Orient eingeführt. Sie scheint besonders in Deutschland beliebt gewesen zu sein, wenigstens hiess sie in Frankreich Flûte allemande. Agricola nennt sie in allen Stimmungen Schweizerpfeife, der Name ging dann speziell auf die kleine Oktavflöte (Piccolo) über; „Schweizerpfeiff sonsten Feldpfeiff genannt", sagt Prätorius. Diese scheint bei den Eidgenossen als Militärmusik (mit Begleitung der Trommel), übrigens auch als Tanzmusik besonders beliebt gewesen zu sein. Abbildungen von Pfeifen und Trommeln finden sich öfter in schweizerischen Bilderchroniken schon des 15. Jahrhunderts. (Vgl. J. Zemp, Die schweizerischen Bilderchroniken, Zürich 1897. Danach einige Abbildungen auch bei Nef, Die Stadtpfeiferei in „D. Schweiz, Jahrg. 1903".) Die in Handbüchern sich findende Angabe, die Eidgenossen hätten in der Schlacht bei Marignano zum ersten mal die Querpfeife ertönen lassen, ist daher in das Reich der Fabel zu verweisen.

Die alten Querflöten waren primitiv, noch bei Prätorius sind sie aus einem Stück gebohrt und ohne Klappen. Nach Quantz (Vers. einer Anw. die Flöte traversiere zu spielen, Berl. 1752) wurden in Deutschland noch um 1700 Flöten ohne Klappen gebaut. Nach ihm haben die Franzosen (wahrscheinlich um die Mitte des 17. Jahrhunderts) die erste Klappe für Dis eingeführt. Er selbst fügte 1726 eine zweite für Es, zur reinern Intonation der Halbtöne, zu.



Weitere Verbesserungen folgten, namentlich durch den Leipziger Flötisten J. G. Tromlitz 1770; 1830 erfand Th. Böhm sein bekanntes, besonders in Frankreich viel angewendetes neues System der Klappen. Die zartklingende Flöte war das Lieblingsinstrument des empfindsamen 18. Jahrhunderts; den Ton zu ihrer begeisterten Verehrung hat bekanntlich Friedrich der Grosse mit seiner eifrigen Pflege des Flötenspiels angegeben.

61 **Querflöte** von Greve a Mannheim. 4 silberne Klappen. Schwarz mit Elfenbeinringen. 3 Mittelversatzstücke. In Originalholzschachtel. Stempel: Greve a Mannheim. (1905. 102.)

L. 0,62. XIX. Deutschland.

62 **Stockflöte** (Querflöte). Form eines Spazierstockes. Helles Buchsbaumholz, bambusartig abgesetzt. Eine Klappe aus Holz. Flacher weisser beinerner Knopf mit der Inschrift S. Sanvain (sic statt Sauvain). — (1906. 2145. G. Frau E. Sarasin-Sauvain)

L. 0,87,5. XVIII. Schweiz.

Wahrscheinlich von einem der beiden Schlegel, da Kachel a. u. Nr. 58 a. O. den ältern, freilich irrtümlicherweise, als den Erfinder der Stockflöte bezeichnet. Derartige Stücke sind historisch interessant, weil sie die Musikfreudigkeit einer frühern Generation bezeugen, die auch draussen im Freien gerne ein Stücklein aufspielte.

---

## Rohrblattinstrumente.

(Der Ton wird durch die Schwingungen kleiner Rohrblättchen erzeugt.)

70 **Schalmei.** 6 Löcher. Braun gebeizt. Messingverzierungen. Anblasrohr fehlt. — (1878. 20. G. Hr. Vest.)

L. ohne Mundstüsk 0,60. XVII. Schweiz.

Das Mundstück der Schalmei besteht aus einem Röhrchen das zusammengesetzt ist aus zwei beim Anblasen gegeneinander schlagenden Rohrblättern. Diese schliessen und öffnen schnell abwechselnd den Zugang zum Hauptrohr, wodurch der Ton scharf, durchdringend, schnarrend wird. Während bei der spätern Oboe



die Rohrblätter selbst in den Mund genommen werden, wodurch der Ton weit mehr in der Gewalt des Bläsers steht, ist bei der Schalmei eine Büchse oder Kapsel (bei unsern Instrumenten leider nicht mehr vorhanden) darüber gezogen mit einem Mundloch, worein geblasen wird. Das Rohr muss darum die Luft selbst auffangen, eine Modifikation des Ansatzes ist nicht möglich und der Ton ist roh und unbiegsam. Prätorius sagt treffend: „Oberstes Diskant Schalmeye, Italis Piffaro, Latinis Gingrina, von dem Kaken, so es von sich gibt, gleich einer Gans deren proprium ist gringrire genennet". Der Name Schalmei kommt vom franz. chalumeau, lat. calamus-Rohr. Im 16. Jahrhundert nannte man die Schalmeien auch Pommern, Bomharde, Bombardoni; nach Prätorius: „Namen ohne allen Zweifel à bombo, vom Summen und Brummen." Die Schalmei stammt, wie die Querflöte, aus dem Orient, um 1000 war sie in Vorderasien allgemein bekannt. (Abb. auf Vasen der Collection Seillière in Paris). Im Abendland finden sich früheste Abbildungen in französichen Bibelhandschriften vom Ende des 13. Jahrhunderts, in der Literatur kommt sie schon am Anfang desselben in den französischen romans und bei den deutschen Minnesingern vor. Charakteristische Verwendung der Schalmei zeigt folgende Regievorschrift im Luzerner Osterspiel von 1583: „So man den todtnen Jüngling zu Naym ze Grab tragt, Schallmyen mit kläglicher Melody".

**71 Schalmei.** 6 Löcher, einfache Messingbeschläge. Braun gebeizt. Anblasrohr fehlt. Stempel: Christian S., vermutlich Schlegel von Basel. — (1879. 98.)

L. ohne Mundstück 0,60. XVIII. Schweiz.

**72 Schalmei.** Wie Nr. 70. — (1879. 98a.)

**74 Oboe** von C. Schlegel, in C. 6 Löcher (oben und unten zwei einfache, die mittlern gedoppelt). 3 Klappen. 3 breite Elfenbeinringe. Stempel: „C. Schlegel" und Marke: Sonne. — (1878. 16.)

L. ohne Mundstück 0,60. XVIII. Schweiz.

Die Fortbildung der Schalmei (vgl. n. Nr. 70) in die Oboe (eigt. franz. Hautbois), bei welcher auch Klappen angebracht wurden, geschah im 17. Jahrhundert durch die Franzosen. Cambert soll in der Oper „Pomone" 1659 zum erstenmal Oboen im Orchester verwendet haben; im 16. Jahrhundert war die Oboe in mehrfacher Besetzung ein Hauptinstrument des Orchesters. — Ende des 17. Jahrhunderts hatte die Oboe zwei Klappen, 1727 fügte Gerhard Hoffmann von Rastenberg eine dritte bei; 1825 war die Zahl auf neun gestiegen.





75 **Oboe d'amore** von C. Schlegel, in H resp. C. 6 Löcher (oben und unten 2 einfache, in der Mitte 2 doppelte). 2 Klappen. Birnförmiger Schallbecher, was das Charakteristikum der Oboe d'amore ist und ihr einen lieblicheren, weniger scharfen Ton verleiht. Rohr aus Buchsbaum. Mehrfach Stempel: „C. Schlegel" und Marke: Sonne und Monogramm S. — (1882. 14.)

L. ohne Mundstück 0,59. XVIII. Schweiz.

76 **Oboe da caccia (Alt-Oboe)** von G. Humler, in F. 6 Löcher (oben und unten 2 einfache, in der Mitte 2 doppelte). 2 Klappen. Holz dunkel gebeizt. Stempel (mehrmals): G. Hvmler. — (1882. 15.)

L. 0,80. XVIII. Deutschland.

Die gerade Oboe da caccia ist der Vorläufer des gebogenen Englisch Horn, das ca. 1760 von Jean Falender, Oboist aus Bergamo, erfunden worden sein soll.

77 **Basset-Oboe.** 1777. S-Rohr. 5 Messingklappen, 2 offene Löcher. Messingbänder. Ahorn. — Holz maseriert lackiert. Auf einer Klappe graviert: D·H I.I.R 1777. Das Instrument stammt aus dem Kloster Mariastein. — (1877. 40.)

L. 1,04. XVIII. Schweiz.

Die Bassetoboe, die an Stelle des Fagotts verwendet wurde, ist äussert selten und scheint nie in der Schweiz gebaut worden zu sein, wenigstens ist sie sonst nirgends nachgewiesen. Genaue Untersuchungen über das Instrument hat Prof. Wilh. Altenburg angestellt (mitg. bei de Wit in Nr. 355), nach ihm gibt es kein anderes Doppelzungeninstrument von so weiter Mensur und so stark entwickeltem Konus, nämlich in einem Verhältnis von 31 mm auf 1 m Länge. Die Stimmung ist in B, resp. Kammerton C.

80 **Fagott.** 4 Klappen. Messingbeschläge. Rötlich, gebeizt. Oben mehrfach durch gedrehte Rundstäbe und dgl. verziert. — (1904. 311.)

L. 1,23. XVIII. Deutschland.



**81 Fagott.** 5 Klappen, 3 Messingbeschläge. Holz dunkelbraun. Ansatzrohr fehlt. Früher angeblich in der Stiftskirche zu Luzern im Gebrauch. — (1886. 69.)

L. 1,27. XVIII. Schweiz.

Der Fagott, der Bass der Oboe (Grosbois, Basson), enstand viel früher als diese. Er soll 1539 von Kanonikus Afranio degli Albonesi von Ferrara erfunden oder vielmehr aus dem Bassbomhard umgestaltet worden sein. Die sehr lange Röhre des letztern wurde umgebogen und zu einem Bündel (fagotto) zusammengebunden. Er ist von milderm Klang als der Bomhard und wurde anfänglich darum auch Dolciano, Dulcian genannt.

Lit.: L. Fr. Valdrighi, „Sincrono documento intorno al metodo per suo onare il Phagotus d'Afranio" in den Memoiren der Akademie der Wissenschaften zu Modena 1875. — W. Heckel: Der Fagott, seine histor. Entwicklung, sein Bau und seine Spielweise. Biebrich a./Rh. 1899.

**82 Fagott.** 5 Klappen. Die Beschläge waren versilbert. Holz rötlich lackiert. — (1878. 47.) Abb. Tafel II.

L. 1,25. XVIII. Deutschland.

**83 Fagott** von Portaux, Paris. 5 Klappen. 3 Messingbebeschläge. Holz dunkel gebeizt. Stempel: Portaux A Paris. Marke: Krone. — (1887. 183.)

L. 1,27. XVIII. Frankreich.

**84 Fagott.** 13 Klappen. Messingbeschläge. Dunkelbraun masiert. — (1904. 312.) Abb. Tafel II.

L. 1,24. XIX. Deutschland.

**90 As-Klarinette.** Modern. 12 Klappen. Blatt am Mundstück mit Schrauben befestigt. — Hohes, scharf klingendes Diskantinstrument, das nur in Blasorchestern verwendet wird. — (1895. 232.)

L. 0,34. XIX.

Die Klarinette wurde um 1690 von J. Ch. Denner (vgl. Nr. 50) erfunden, oder wahrscheinlich vielmehr aus einer besondern Art einer französichen Chalumeau umgestaltet. Das Mundstück ist



geformt wie das der Schnabelflöte, aber der feste Kern ist herausgenommen und die Oeffnung durch ein Rohrblatt ersetzt, das eine aufschlagende Zunge bildet. Darunter befindet sich eine birnenförmige Erweiterung des im Gegensatz zum konischen Rohr der Schalmeien zylindrischen Rohres. — Der Name ist das Diminutiv von clarino, womit man das hohe Register der Trompete bezeichnete, das mit dem Klarinettenklang verwandt ist. Die Klarinette hatte ursprünglich 2 Klappen, 1766 schon 5, 1791 6, Iwan Müller erhöhte 1810 die Zahl auf 13. Im Orchester soll Rameau in „Acante et Cephise" 1751 die Klarinette zum erstenmal verwendet haben; in Deutschland führte sie das Mannheimer Orchester ein, wo sie auch Mozart kennen lernte. Der Klang ist, abgesehen von den höchsten Lagen, viel weicher und voller, als der der Oboen, er besitzt in ausgedehntem Masse die Fähigkeit des Schwellens- und Schwindenlassens und kommt von allen Instrumenten dem der menschlichen Stimme am nächsten.

---

## Orgeln.

(Blasinstrumente mit mechanischer Windzufuhr.)

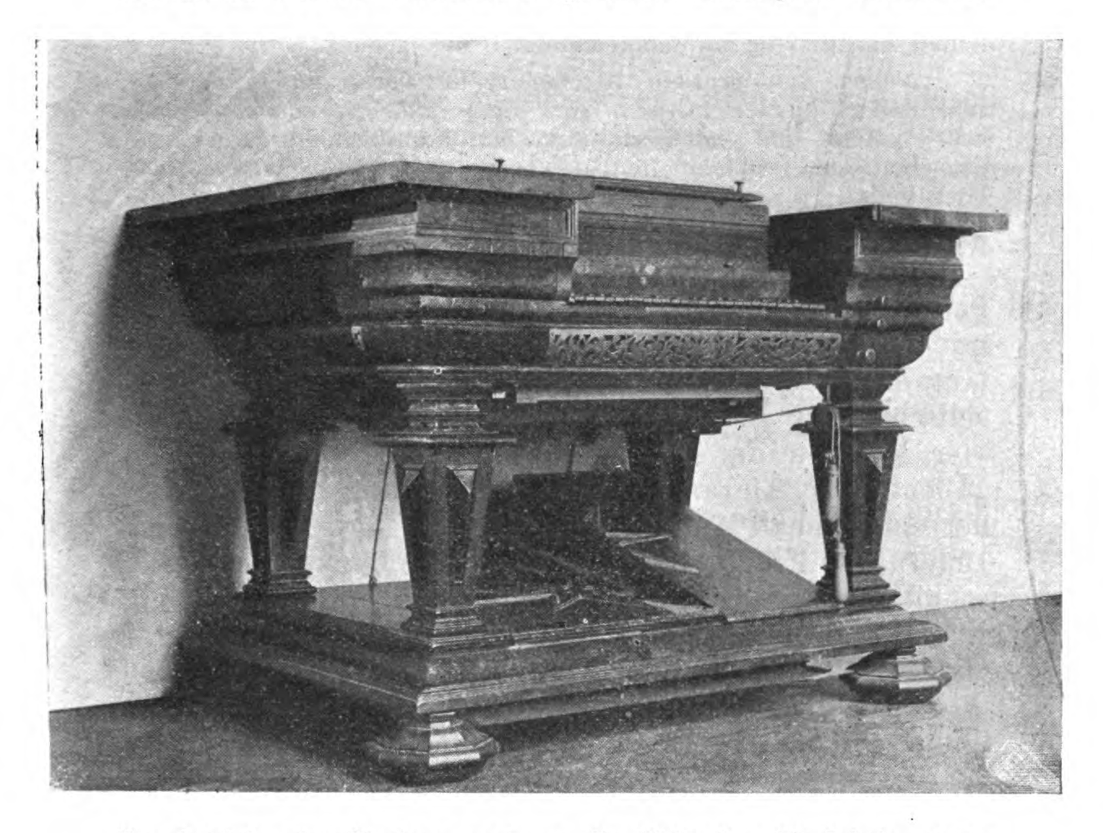
**95 Positiv** (Orgel) in Billardform. Das Werk befindet sich in einer breiten Lade, die auf vier pfeilerartigen Füssen steht. Ein Manual; Untertasten braun gemasert (Bergahorn?), obere schwarz. Umfang 4 Oktaven, C–c‴. Drei Flötenregister in drei verschiedenen Oktaven. Gehäuse schöne Arbeit in Eiche und Nussbaum, mit eingelegten schwarzen Stäben. Um das Manual herum Messingbeschläge mit durchbrochenem Rankenwerk. In einem Schild eines solchen Beschlags eingraviert: DB B=C. 1505. Diese Jahreszahl kann sich höchstens auf den Beschlag beziehen, da die Formen des Instrumentes mit Sicherheit auf den Anfang des 17. Jahrhunderts weisen. Die Orgel wurde früher in der St. Leonhardskirche zu Basel beim Gottesdienst gebraucht. Durch sein interessantes und schönes Aeussere und die schöne Intonation wertvolles Stück. — (1870. 886.) Abb. nebenstehend.

H. 1,06, L. 1,55, B. 1,44. XVII. Schweiz.

Der Vorläufer unserer Orgel ist die Wasserorgel der Griechen und Römer. Sie war übrigens auch eine Windorgel, das Wasser diente nur zur Ausgleichung des durch eine Pumpe erzeugten



Luftdruckes. Im Altertum weit verbreitet wurde sie anscheinend schon im 4. Jahrhundert n. Chr. von der Windorgel mit Blasbalg verdrängt. Die älteste Nachricht von einem bestimmten Orgelwerk datiert von 757, in welchem Jahre Konstantin Kopronymus von Byzanz eine Orgel an den Frankenkönig Pipin den Kleinen sandte. Sie scheint in Gallien noch etwas ganz aussergewöhnliches gewesen zu sein, während in Italien, Spanien und England das Instrument zu jener Zeit nichts unbekanntes mehr war. Griechische Gesandte brachten auch Karl dem Grossen eine Orgel nach Deutschland; von da ab werden solche öfter genannt. Anfänglich waren sie



Prunkstücke der Fürsten; erst um die Mitte des 10. Jahrhunderts beginnt die Einführung in die Kirche, die vollständige Einbürgerung in dieser vollzieht sich im 14. Jahrhundert. Im Basler Münster wurde die erste Orgel, wahrscheinlich von Meister Raspo aus Frankfurt, im Jahr 1303 errichtet, noch im 14. Jahrhundert wurden daselbst eine zweite kleinere Orgel im Chor und ebenfalls eine Orgel in der Martinskirche aufgestellt. Die Orgeln des Mittelalters waren noch äusserst ungelenk, stark aber roh und unausgeglichen im Ton. Ursprünglich dienten an Stelle der Tasten registerartige Züge, im 12. Jahrhundert kam die Tastatur auf. Aber jede Taste erforderte zunächst zum Niederschlagen auch die ganze

Hand. Ebenfalls im 12. Jahrhundert dürfte die Scheidung der Pfeifen in Register durchgeführt worden sein, ursprünglich gab es nur Labialpfeifen; Zungenpfeifen (Schnarrwerk) traten erst im 15. Jahrhundert auf. Das Pedal wurde um 1325 in Deutschland erfunden; mehrere Manuale kommen gegen Ende des Mittelalters in Aufnahme. Im 15. und 16. Jahrhundert entwickelt sich eine selbständige Orgelliteratur; da scheinen die notwendigsten Verbesserungen, namentlich in Bezug auf leichtere Handhabung der Tasten, zu einem gewissen Abschluss gekommen zu sein. Um 1600 werden schon grosse Orgeln mit 3 Manualen und Pedal chromatisch durch mehrere Oktaven hindurch, mit einer erheblichen Anzahl von Stimmen, Manualen etc. gebaut.

Neben den grossen Kirchenorgeln waren im 17. und 18. Jahrhundert kleinere Orgeln zur Haus- und Gesellschaftsmusik sehr beliebt und viel verbreitet. Man unterschied bei diesen zwischen dem feststehenden Positiv und dem tragbaren Portativ oder Regal. Das erstere hatte in der Regel nur Labial-, das letztere nur Zungenpfeifen.

**96** **Positiv in Schrankform.** Vergoldeter Roccoco-Prospekt mit der Inschrift: „Frau Regula Sebach, Her Wilpert Grimm hat dieses Orgelwerk als Legat der Musikgesellsellschaft zu Fluntern überlassen Ao. 1763“ und den vier Wappen der Frau Sebach, des Herrn Grim, des „Lieutenant Alexander Notz, Præses und Seckelmeister der Gesellschaft“ und der Gemeinde Fluntern. Auf dem Innern der Flügel vier Pastellgemälde; links Waldlandschaft und König David; rechts Berglandschaft und h. Cäcilia. Untertasten schwarz, obere weiss. Umfang 4 Oktaven C—c. 6 Register. Werk defekt. — (1879. 62.) Abb. Tafel III

H. 2,65, L. 1,63, B. 0,90. XVIII. Schweiz.

Im von Moosschen „Astronomisch-Politisch-Historisch- und Kirchlichen Kalender für Zürich auf das Jahr 1775“ findet sich folgende Notiz: „In dem 1763 neu erbauten Kirchlein in Fluntern und bis dahin sonst in keiner, weder in der Stadt, noch auf der Landschaft, stehet eine kleine Orgel, welche Herrn Wilpert Grimmen sel. des Hutstaffierers Frau Eheliebste, geborne Seebachin, dahin testamentlich verehrt hat. — Weil sich auch zu Fluntern einige Liebhaber der Musik befinden, welche etwann gesellschaftlich zusammen kommen, so haben sie sinther einige Mal Musik in diesem Kirchlein gegeben; wie dann auch Ao. 1772 den 16. Augustm. bei Anlass der letzten Kinderlehre Catechist Vogels, neuerwehlten Diacons gen Stein, und acht Tage hernach bei der



ersten Kinderlehr Herrn Catechist Jakob Bosshards eine solche Musik gegeben worden.“

Danach steht es ausser Zweifel, dass unser Stück die erste Orgel ist, die nach der Reformation wieder in einer Kirche des Kantons Zürich geduldet wurde. Da man dort noch am Anfang des 18. Jahrhunderts vor der Wiedereinführung der von Zwingli verbotenen Orgel eine abergläubische Furcht hatte, da man glaubte, mit ihr kehre das Papstum wieder, hat unser Positiv als das Dokument des wiedererwachenden freiern und kunstfreundlichern Geistes ein gewisses historisches Interesse. Die Orgel ist auf dem prosaischen Weg des Antiquitätenhandels in unsre Sammlung gelangt.

**97** **Vogelorgel.** Kleines mechanisches Musikwerk. Durch eine Kurbel wird ein kleiner Blasbalg und eine Walze in Bewegung gesetzt. Auf der letztern Messingstifte, die abwechselnd die Ventile zu kleinen Zinnpfeifen öffnen. Diese geben Vogelgesang ähnliche Pfeifentöne von sich. Im Innern Etiquette mit folgender Aufschrift: Airs contenus du present Instrument. 1. Sauteuse Contoise. 2. Les petits Ballets. 3. Gigue et son Prelude. 4. Allemande-Nouvelle. 5. Gavot Daudel. 6. Menuet Italien. 7. Marche du Roy. 8. La Svedois. Faits à Basle 1768. — (1904. 310.)

L. 0,25, B. 0,19, H. 0,15. XVIII. Schweiz.

**98** **Drehorgel** in hölzernem, polierten Tragkasten von Voiriot Ainé in Paris. Enthält auf 5 Walzen mehrere Valses Galopades, „La Normandie“ und folgende Quadrillen: de Tolbec, des Venitiens, d’Huguenots, de la prison de Dinbourg, le Juif marié, le rêve de Marie, de la fille du regiment. — (1899. 69.)

H. 0,92, L. 0,61, B. 0,42. XIX. Frankreich.

**99** **Kasten mit fünf Kukukspfeifen,** ehemals im Besitz von „Maria Josepha Mihlgraberin 1755“. Die Pfeifen, die durch kleine Blasebälge zum Tönen gebracht werden, waren im „Chorton“ gestimmt auf A-Fis, Cis-A, D-H, E-Cis, Fis-D. Da sie in dieser Weise genau abgestimmt sind, muss man annehmen, dass sie schon in ähnlicher Weise verwendet wurden wie die Kinderinstrumente in



Haydn's Kindersinfonie. Dergleichen Spielereien wie Vogelgesang verschiedener Art, Glockenspiel etc. waren alten Orgeln häufig beigefügt; der Kukuksruf speziell spielt auch sonst in der alten Musik als thematisches Motiv eine wichtige Rolle. — (1905. 464. G. Dr. Ettlin Sarnen.)

L. 0,36. B. 0,33. XVIII. Schweiz.

# Saiteninstrumente.

## I. Ohne Klavier.

## A. Gezupfte oder geschlagene Saiteninstrumente.

(Die Saite wird durch den blossen Finger, durch ein Plektron oder durch Klöppel in Schwingung versetzt.)

### a. Ohne Griffbrett:

## Harfen und Hackbrette.

100 **Hacken-Harfe.** Oben an der schwarzen Baronstange geschnitzte und bemalte Büste des Königs David. 36 Saiten, die in 4 diatonischen Oktaven (ohne die chromatischen Halbtöne) gestimmt waren. Die Stimmung jeder einzelnen Saite ist durch rote Buchstaben auf der Querstange angegeben. Durch drehbare Hacken, die bei der Umdrehung die Saiten erfassen und verkürzen, kann jede derselben um einen Halbton erhöht werden. Viereckiger Schallkasten, zahlreiche kleine, rosettenartig angeordnete Schallöcher. — (1879. 110.)

L. d. Baronstange: 1,52. XVII. Deutschland.

Die Harfe war schon den alten Aegyptern bekannt und kommt bereits bei der vierten Dynastie 4000—3000 v. Chr. in dreieckiger, wie in schön geschwungener Form vor. Die griechische Lyra und Kithara waren mit ihren wenig Saiten mangelhafte Harfen. Aus ihnen entstand vielleicht die kleine, leicht zu handhabende Harfe, die bei den nordischen Völkern im frühern Mittelalter sehr beliebt war und aus zahlreichen Abbildungen bekannt ist. Wenn auch später durch die Streichinstrumente der Troubadours und Minnesänger, im 16. Jahrhundert durch die Laute u. s. w. zurückgedrängt, so erhielt sich die Harfe doch in steter Gunst, vor allem als Volksinstrument. In der Kunstmusik fand sie wechselweise Bevorzugung und Vernachlässigung. Im 17. und 18. Jahrhundert diente sie zuweilen im Orchester als Generalbassinstrument (z. B. in Bachs Trauerkantate). Einer Blüte des ätherisch zarten Harfenspiels rief die Periode der Empfindsamkeit und die sich anschliessende Romantik; in neuester Zeit wird die Harfe häufig als in ihrer Art sehr wirksame Farbe im Orchesterkolorit verwendet.

Die Harfe wird mit Darmsaiten bespannt; sie ist ihrer Natur nach ein diatonisches Instrument. Schon im 16. Jahrhundert umfasste sie 3—4 Oktaven in C-dur diatonisch gestimmt ohne die chromatischen Zwischentöne (Abbildung bei Agricola 1528). — Die Hackenharfe, die in bescheidenem Masse Modulationen und chromatisches Spiel erlaubte, wurde gegen Ende des 17. Jahrhunderts im Tirol erfunden.

**101** **Pedalharfe.** Reich geschnitzte Baronstange, Stil Louis XV. Resonanzkasten gewölbt. Hellgelb. 36 Saiten; 5 Oktaven diatonisch gestimmt; 7 Pedale. Durch Tritt eines Pedales werden die gleichgestimmten Saiten durch alle 5 Oktaven hindurch um einen Halbton erhöht, also z. B. alle es in e verwandelt. — (1880. 124. G. Hr. Architekt J. J. Stehlin.)

L. d. Baronstange: 1,46. XVIII. Frankreich.

Die Pedalharfe, die einen wesentlichen Fortschritt gegenüber der Hackenharfe bedeutet, wurde um 1720 von Hochbrücker in Donauwörth erfunden; sie steht in Es-dur. Noch wieder bedeutend verbessert wurde diese durch die im Jahre 1810 von dem Deutschen Erhard (Erard) in Paris erfundene Doppelpedalharfe, die zweimalige Umstimmung einer Saite erlaubt. Sie steht in Ces-Dur und hat einen Umfang von nahezu 6½ Oktaven. Im Orchester wird allgemein die Doppelpedalharfe gebraucht. Vor einigen Jahren erfand G. Lyon (Direktor des Hauses Pleyel) eine kreuzsaitige chromatische Harfe, die aber nach dem Urteil kompetenter Fachleute kaum berufen sein dürfte, die Erard'sche zu verdrängen, da die Diatonik eine wesentliche Charaktereigenschaft der Harfe ist.

**102** **Äolsharfe.** (Wind-Wetter-Geisterh.) Ueber die flache Decke sind über zwei Stege acht Darmseiten gespannt. Diese sind an Wirbeln befestigt, von denen je vier auf jeder Seite stehen. Ein Schalloch mit grober sternförmiger Rose aus Holz. Die Saiten werden im Einklang gestimmt, je nach der Stärke, mit der der Wind sie erfasst, ergeben sich andere Schwingquoten und es erklingt die Obertonreihe, in der der Dreiklang vorherrscht. Die sich entwickelnde Tonreihe umfasst sechs volle Oktaven. — (1883. 67.)

L. 0,90. B. 0, 23. H. 0,13. XVIII.

Nach Koch-Dommers Lexikon hat man schon im frühen Altertum beobachtet, dass in Luftzug gebrachte Saiten von selbst zu tönen anfangen. Die Talmudisten behaupten, dass Davids

Harfe oder Kinor um Mitternacht, wenn der Nordwind ihre Saiten berührte, geklungen habe. Dass man im Mittelalter hinter dem Phänomen Zauberei suchte, ist nicht verwunderlich; der heilige Dunstan († 988 in England) soll dieser angeklagt worden sein, weil er eine Harfe, welche von selbst spielte, angefertigt hatte. Eine Erklärung und Anleitung zum Bau der Aeolsharfe gibt zum erstenmal Athanasius Kircher in seiner Phonurgia nova 1673. Diese scheint aber wenig beachtet worden zu sein, denn (nach dem Göttinger Taschenkalender 1792) trat die Aeolsharfe erst auf Pope's Veranlassung in England wieder ins Leben. Im Inventar der romantischen Literatur bildet sie bekanntlich ein Hauptstück.

Literatur: George Kastner: La Harpe d'Eole, Paris 1856. — Dalberg, Allgem. mus. Zeitung, 1801, Stück 28.

**103 Hackbrett.** 22 Chöre zu drei oder vier Messing-Saiten. Im Ganzen 87 Saiten. (Bezug unrichtig, da die Stege fehlen.) Decke gelb, zwei rot und grün bemalte Rosen. Rahmen mit Messingrosetten verziert. Auf Zargen folgende Inschrift: „Bartlome Joneli hat dis Hackbrat gemacht im 1679 Jahr. Got alein die er.“ — (1898. 252. D. Herr Imobersteg.)

L. 0,89. B. 0,30. H. 0,06. XVII. Appenzell.

Das Hackbrett ist eine mit einem Resonanzkasten versehene Harfe, als seine Vorläufer sind das Psalterium (eine dreieckige Harfe) und das Monochord anzusehen. Ursprünglich wurde es mit den Fingern gezupft, aber schon gegen Ende des Mittelalters treten die Klöppel auf. In der höhern Kunstmusik hat es nie eine grössere Rolle gespielt, dagegen war es als Volksinstrument viel verbreitet. Prätorius gibt zwar noch Abbildungen, hält es aber nicht mehr für nötig, das Instrument im Text zu beschreiben. Eisel sagt: ,,Dieses tändelnde Instrument ist zwar nicht ohne alle Annehmlichkeit, und wird dann und wann bei Kirchen und andere Musique gebrauchet. Weil es aber bisher so übel gemissbrauchet, wollen wir dessen weiter nicht gedenken.“

Seit Jahrhunderten ist das Hackbrett bei den Alpenbewohnern der Schweiz besonders beliebt. In den Rat- und Richtebüchern der Stadt Zürich wird es schon 1447 erwähnt (Schw. Idiotikon), F. Platter 1612 sagt: ,,Concelebrant festum Sennorum nomine Kilwi; conveniunt omnes cum Trummis, Pfeiffen und Hackbrett“. Im Tanzorchester der Appenzeller hat es sich als unentbehrlicher Bestandteil bis auf den heutigen Tag erhalten. Proben von Hackbrettmusik siehe bei Alf. Tobler ,,Der Volkstanz im Appenzellerlande“. Schw. Archiv für Volkskunde 1904. — Als Cymbal hat sich das Hackbrett ferner erhalten in den ungarischen Zigeunerkapellen.



**104** **Hackbrett.** Neunzehn fünffache Metallsaiten. Zwei Stege, die Saiten sind abwechselnd über den einen oder den andern Steg gezogen. Decke ohne Lack. 2 Rosen aus Holz. Aeusseres blau angestrichen. Klöppel dazu. — (1879. 53.)

L. 0,84. B. 0,34. H. 0,09. XVII. Appenzell.

**105** **Hackbrett.** Auf beiden Seiten, oben und unten in gleicher Weise mit Metallsaiten bespannt. 20 einfache Saiten, Decke gelb, je zwei offene Schallöcher. Kasten (mit zwei Deckeln) rot. Das Ganze völlig schmucklos. — (1900. 297.)

L. 0,88. B. 0,37. H. 0,07. XVIII. Kanton Luzern.

Nach Szadrowsky (vgl. in Nr. 2) fand F. Huber in den 20er Jahren des 18. Jahrhunderts in mehreren Tälern der Urschweiz noch mehr Cymbalspieler als selbst im Appenzellerlande, während heute dort das Hackbrett fast ganz verschwunden ist.

---

### b. Mit Griffbrett:

## Lauten und Guitarren.

**110** **Laute** von G. F. Wenger, Augsburg. Sechschörig. Wirbelkasten rechtwinklig zurückstehend. 11 Wirbel für 5 Doppel- und eine einfache Saite (äusserste links, Gesangsaite, Chanterelle). Stimmung: G c f a d′ g′. Keine festen Bünde, diese wurden an Darmsaiten um den Hals gebunden. Decke aus Fichte ohne Lack. Rose aus der Decke selbst geschnitzt. Korpus 9 Spähne aus Ahorn. Innen gedruckter Zettel: Gregori Ferdinand Wenger, Lauten und Geigen Macher Fecit Augustæ 1752. — (1882. 12.) Abb. Tafel IV.

G. L. 0,84. Korpus L. 0,50. B. 0,30. H. 0,17.
XVIII. Bayern.

Der Urahn der Laute ist die Nabla der alten Aegypter, die schon alle charakteristischen Eigenschaften der modernen Lautenarten hat: Bauchiger Schallkörper, langer Hals mit Griffbrett und Wirbelkopf, Steg, Schalloch. Auch die Inder besassen in dem Nationalinstrument der Vina eine Art Laute. Durch die Araber

kam das asiatische Instrument nach Europa. Seit ältester Zeit bis heute ist das Al' Eoud das klassische Instrument aller Muselmänner, von Marokko bis Indien, gepriesen und gespielt von den Dichtern, Musikern und der vornehmen Welt. Dieses wurde die Stammutter der abendländischen Laute. In Spanien, Aragonien und Kastilien fand das Lautenspiel eine frühe Blüte, von da drang es nach Italien, Frankreich und Deutschland. Im 16. Jahrhundert und weit ins 17. Jahrhundert hinein war die Laute das vor allen bevorzugte Hausinstrument, was auch weitern Kreisen aus der Lebensgeschichte Luthers bekannt ist. Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts verschwand sie, zum Bedauern der feiner gestimmten Musikfreunde. So schreibt der Liederkomponist Reichard, dessen Vater noch einer der letzten Lautenvirtuosen war, in seiner Selbstbiographie (Ausg. von Schletterer S 47): „Wer sich die ganz einzige Feinheit und Lieblichkeit dieses köstlichen Instrumentes in die Erinnerung zurückzurufen vermag, kann nicht genug bedauern, dass es mit seinem ganzen zarten Geschwistergefolge durch die neuere rauschende Musik, in der man oft mit so wenig Mühe so grossen Lärm macht, verdrängt worden ist". Die Laute wurde, im Gegensatz zur grobern Zither, stets mit Darmsaiten bezogen.

G. F. Wenger, der Verfertiger von Nr. 110, wurde vor 1680 geboren und starb nach 1757. Er stammte aus Wien und heiratete 1701 die Witwe des Augsburger Lautenmacher Jakob Fichtl. Nach Lütgendorff gehört er zu den besten Augsburger Meistern, besonders zart im Ton sind seine Violen und Violincelli. Arbeiten von ihm im Nationalmuseum in Nürnberg (Violine 1754), Berlin (aus der Sammlung Snoeck).

Literatur: E. G. Baron, Histor. theor. u. prakt. Untersuchung d. Instruments der Lauten. Nürnberg 1727. — G. Morphy, Die spanischen Lautenmeister des 16. Jahrhunderts. Leipzig 1902. — O. Körte, Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Leipzig 1901. Beiheft d. I. M. G. III.

**111** **Mandola**. Mandora, Pandora (kleine Laute), sechschörig, 6 einfache Saiten. Schnecke viereckiger Schild. Dieser und Wirbelkasten mit Perlmutter ausgelegt. Wirbelkasten hinten geschlossen. 19 Halbton-Stahlbünde. Decke gelb lackiert, stark geflickt. Ovales offenes Schallloch. Steg neu. Korpus aus Nussbaum, 27spähnig. Dunkel lackiert. — (1877. 69. G. Herr Konzertmeister Bargheer.)

Ges. L. 0,53. Korp. L. 0,28. B. 0,21. H. 0,12.

XVIII. Italien.

Während die grosse Laute ein Akkordinstrument ist und meist mit den Fingern gezupft wurde, ist die kleine ein Melodieinstrument und wird mit einem Plektron (Prätorius Federkiel) ge-



spielt. Besonders beliebt war sie im 16. Jahrhundert; Vivaldi und andere italienische Meister verschmähten es nicht, Konzerte für sie zu schreiben. In der Mandoline, die freilich mit Metallsaiten bezogen ist, lebt wenigstens die Form noch fort.

112 **Theorbe** (Basslaute). Schwarzes Griffbrett mit Elfenbein-Ornamenten eingelegt. Hals unten mit Elfenbeinstreifen fourniert. Grosse, dreieckige, aus Holz geschnitzte Rose. Ränder mit Perlmutter und Schildplatt eingelegt. Unten in der Decke kleines Elfenbeinmedaillon eingefügt, einen rennenden Hirsch darstellend. Korpus aus 29 Spähnen, stark rötlich lackiert. Oberer Hals (mit Doppelkragen und zwei Wirbelkasten nach Art der Theorben) in neuer Zeit beigefügt. Ueber das Griffbrett laufen eine einfache und 5 doppelchörige Saiten (im ganzen 6 wie bei der gewöhnlichen Laute), rechts davon vom obern Wirbelkasten aus 8 Bass-(Begleit-)Saiten, welche letztere natürlich nicht verkürzt werden können, so dass jede nur für den einen Ton zu verwenden ist, auf den sie gestimmt ist. Sie gaben die diatonische Tonleiter abwärts, an den tiefsten Ton der Saiten des Griffbretts anschliessend, wenn dieser wie gewöhnlich G also F-$F._1$ — (1903. 2.) Abb. Tafel IV.

Ges. L. 1,88. Korpus L. 0,58. B. 0,39. H. 0,19.
XVII. Italien.

Die Theorbe wurde im 17. und 18. Jahrhundert hauptsächlich zum Generalbassspiel im Orchester verwendet.

120 **Quinterne** (alte Guitarre), wahrscheinlich von F. Feuri, Paris. Schnecke Frauenkopf. Griffbrett und Rand weiss und schwarz eingelegt. 17 Bünde (Halbtöne) aus Elfenbein. Grosses offenes Schalloch. Wirbel und Steg neu. Die mit „F. Feuri Paris" bezeichnete Drehleier (vgl. 191) zeigt die gleiche Einlegearbeit am Rand und einen ähnlichen Frauenkopf als Schnecke, so dass Feuri auch der Verfertiger dieser Quinterne sein dürfte. Der Korpus hat Guitarrenform und ist rötlich lackiert. Schön gearbeitetes und gut erhaltenes Instrument. Es wurde in neuerer Zeit mit Stahlsaiten bezogen (also als Zither

behandelt); aber irrtümlicherweise. Es entspricht genau der bei Prätorius abgebildeten und beschriebenen Quinterne; es muss ursprünglich mit vier Doppelsaiten aus Darm in der Stimmung der älteren Laute c f a d, die nur bis zum Steg, nicht bis zur Zarge reichten, bezogen gewesen sein und ist also als alte Guitarre anzusehen. — (1888. 80.) Abb. Tafel V.

Gesamtlänge: 0,90. Korpus: L. 0,39. B. 0,29. H. 0,9.
XVIII. Frankreich.

Die Guitarre ist der Hauptsache nach nichts anderes als eine Laute mit Zargen und flachem Boden. Wie diese wurde sie von den Arabern nach Europa gebracht und war schon im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts in Spanien neben der mehr der höhern Kunst dienenden Laute namentlich als Volksinstrument beliebt. Prätorius beschreibt sie als Quinterne; er sagt: „In Italia brauchens die Ziarlatini und Salt in banco (das sind bei uns fast wie die Comödianten und Possenreisser) nur zum schrumpen; darein sie Villanellen und andere närrische Lumpenlieder singen.“ Wenn A. Koczirz in seinen dankenswerten „Bemerkungen zur Gitarristik“ (Zeitschr. d. Int. Musik-Gesellsch. VII, S. 355 ff.), die zum erstenmal eine Uebersicht über die Geschichte der Guitarre bieten, die Quinterne bei Prätorius nicht bestimmt als Guitarre anerkennen will, so scheint er mir den Grundunterschied zwischen der, wie die Laute mit Darmsaiten bezogenen Guitarre und der mit Metallsaiten versehenen Zither zu übersehen. Die Quinterne und die Guitarre überhaupt ist nichts anderes als eine weniger umfängliche und darum handlichere Laute, darum fährt auch Prätorius fort: „Es können aber nichts desto weniger auch andere feine anmutige Cantiunculae und liebliche Lieder von einem guten Sänger und Musico Vocali darein musiziert werden“. — In Deutschland soll Jakob Aug. Ott in Weimar im Jahre 1788 die erste Guitarre nach italienischem Muster gebaut haben und namentlich durch die Herzogin Amalie von Weimar soll sich das Instrument, das in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sehr beliebt wurde, verbreitet haben. Alle Liederkomponisten, C. M. von Weber an der Spitze, schrieben damals zahlreiche Gesänge mit Guitarrenbegleitung.

**121** **Guitarre** von J. Rieger, Mittenwald. 6 Saiten. Schnecke Mohrenkopf. Wirbelkasten hinten offen. Wirbel mit Zahnrädchenübertragung. 18 Halbton-Bünde. Hals mit Elfenbein- und Ebenholzstreifen fourniert. Rand des Korpus schwarz und gelb eingelegt. Decke ohne Lack, offenes Schalloch. Zargen und Boden hellgelb. Im Innern handschriftlicher Zettel: Joseph Rieger Geigen-



macher in Mittenwald an der Isar. 1792 (oder 1782), die letzten zwei Zahlen sind undeutlich. Gut erhalten. — (1881. 150.) Abb. Tafel V.

Ges. L. 0.91 Korpus: L. 0,43. B. 0,29. H. 0,09.
XVIII. Deutschland.

122 **Guitarre.** 6 Saiten. 6 Wirbel mit Zahnrädchenübertragungen. 17 Halbton-Bünde aus Eisen. Decke ohne Lack. Zargen und Boden aus Palisanderholz, dunkel lackiert. Im Innern Stempel: Thouvenot à Miécourt. Boden gesprungen. — (1895. 16. G. Frau Ryhiner-Heusler.)

Ges. L. 0,94. Korpus: L. 0,44. B. 0,30. H. 0,08.
XVIII. Frankreich.

123 **Guitarre**. 6 Saiten (3 Darm, 3 besponnene). Keine Schnecke mehr, sondern Wirbelbrett, wie bei den neuern Guitarren stets, die Wirbel stehen nach hinten. 15 Halbton-Bünde aus Messing (einige abgefallen). Der obere Teil des Korpus läuft beidseitig in scharfe Spitzen aus; dadurch erhält er eine Form, die im Umriss an eine griechische Lyra erinnert, was vielleicht beabsichtigt war. Die Ränder mit Perlmutter eingelegt. Decke ohne Lack, Zargen und Boden rötlich, aus Bergahorn. Schönes Material und sorgfältige Arbeit; allein durch Nässe etwas geschädigt. — (1897. 28.) Abb. Tafel V.

Ges. Länge: 0,98. Korpus: L. 0,40. B. 0,31. H. 0,08.
XVIII. Frankreich.

124 **Guitarre** von Pons London. Sechs Saiten. Wirbelbrett. Wirbel aus Perlmutter. Sie sind mit Schrauben und schönen kelchförmigen Schraubenmuttern versehen. 17 Halbton-Bünde. Der Korpus reich mit Perlmutter, Schildplatt, Elfenbein und Ebenholz eingelegt. Deckel ohne Lack, Zarge und Boden hellgelb lackiert. Schild auf dem Wirbelbrett mit Inschrift: Pons London 1819. Im dazu gehörigen, ebenfalls eingelegten und mit Messingbeschlägen versehenen Holzkasten eine Inschrift, wonach



das Instrument einst im Besitze der Prinzessin, spätern Königin Charlotte von England war. Diese schenkte es einem Musiker in Mailand, von welchem es dem Schenker, Herrn A. Hoffmann-Burkhardt, einem Tuchhändler in Mailand, verkauft worden ist. Die Guitarre ist ein Prachtstück, aus kostbarstem Material auf das sorgfältigste gearbeitet. Auch der Ton ist aussergewöhnlich voll und kräftig. — (1892. 13. G. Herr Alb. Hoffmann-Burckhardt.) Abb. Tafel V.

Ges. Länge: 0,91. Korpus: L. 0,43. B. 0,28. H. 0,08.
XIX. England.

**125 Lyra-Guitarre.** Guitarre in Form der antiken Lyra. Resonanzboden mit drei Schallöchern und eingelegten Blumenornamenten. Wirbelbrett. Griffbrett, 23 Halbton-Bünde aus Messing. Boden und Zargen aus Ahorn, ersterer gewölbt. 6 Saiten, 3 Darm, 3 besponnene. Biedermeier-Styl. Das Instrument stammt aus der Zeit des Klassizismus, in der man allen Gegenständen eine antike Form zu geben suchte. — (1904. 675.) Abb. Tafel IV.

Gh. 0.90. B. 0,39. H. 0,08. XIX. Deutschland.

**126 Guitarre** von Cornu. 6 Saiten. Auf dem Wirbelbrett eingelegtes Perlmutterschildchen. 17 Halbton-Bünde. Ränder des Korpus schwarz und weiss eingelegt. Zargen und Boden dunkel lackiert. Im Innern Stempel: Cornu. Ferner: Reparé par Simoutre Luthier, A Bâle. — (1903. 91. G. Familie Preiswerk-Braun.)

L. 0,91. Korpus: L. 0,41. B. 0,30. H. 0,08.
XIX. Frankreich.

**130 Zither.** Sechschörig. Schnecke fratzenhafter Löwenkopf. Wirbelkasten hinten zu. Vier doppelte Stahlsaiten und zwei einfache besponnene. 13 Halbton-Messingbünde. Ein Schalloch mit flacher, schöner Rose aus Papier. Hellgelb lackiert. — (1879. 26.)

Ges. L. 0,80. Korpus: L. 0,38. B. 0,31. H. 0,07.
XVIII. Deutschland.

3





Durch ihre Bespannung mit Metallsaiten unterscheidet sich die Zither grundsätzlich von den mit Darmsaiten bezogenen Lauten und Guitarren. In der Form nähert sich die alte Zither der Guitarre mit flachem Resonanzkörper und Hals, nur fehlen ihr die hüftenartigen Einschnitte der letzteren. Der Resonanzkörper nähert sich der Kreisform, die Zargen sind oben etwas höher als unten. Während Virdung und Agricola die Zither nicht erwähnen, zählt Prätorius eine ganze Reihe von Arten auf. Im 17. und 18. Jahrhundert war sie ein vielverbreitetes Volksinstrument, in Goethes „Wilhelm Meister“ spielen beispielsweise Mignon und der Bergmann die Zither. Bis in unsere Zeit hinein hat sich die alte Form erhalten bei den Alpenbewohnern in der Urschweiz, im Kanton Appenzell und namentlich häufig im Tirol.

**131** **Zither** von Jacob Huber, Basel. Sechschörig, Korpus mit aufgeklebten Bildchen (ausgeschnittene bunte Blumen) verziert. Schnecke rohgeschnitzter Hundskopf. Wirbelkasten hinten offen, 10 Wirbel, 4 Doppelstahlsaiten und 2 einfache besponnene. 13 Halbton-Bünde aus Messing. Griffbrett nur in der halben Breite durch unterlegten Stock gestützt. Rose aus Papier. Zargen aus Buche. Ziemlich rohe Arbeit. Aufgeklebter gedruckter Zettel: IACOB HUBER in Basel 1767. — (1900, 92.)

Gesamtlänge 0,80. Korpus: L. 0,40. B. 0,26. H. 0,055.
XVIII. Schweiz.

**132** **Zither** von J. Huber, Basel. Fünfchörig. Schnecke roh geschnitzter Tierkopf. Wirbelkasten hinten offen. 10 Wirbel; 5 Doppelsaiten. Der Hals hat nur die halbe Breite des Griffbretts. 14 Halbton-Bünde aus Messing. Einfache Rose aus Papier. Zargen und Boden aus Buche. Hellbraun lackiert. Unterhalb des Griffbretts gedruckter Zettel: Jacob Huber in Basel 17.. Die zwei letzten Zahlen nicht mehr leserlich. Ziemlich rohe Arbeit. — (1879. 60.)

Ges. L. 0,78. Korpus: L. 0,39. B. 0,25. H. 0,05.
XVIII. Schweiz.

**133** **Zither.** Fünfchörig, 4 dreifache Stahlsaiten, 2 einfache besponnene. Schnecke schwarze Rosette, Wirbelkasten hinten zu. 13 Wirbel. 12 Halbton-Bünde aus Messing.





Die Saiten sind nicht, wie sonst in der Regel, unten an der Zarge befestigt, sondern es ist ein besonderer Saitenhalter da. Dieser und das Griffbrett sind durch gemalte Blattornamente verziert. Decke in bäuerischem Geschmack mit ausgeschnittenen bunten Blumenbildchen beklebt. Ueber dem Mittelschalloch einfache flache Rose aus Holz. Zwei weitere Schallöcher durch gemalte Kreise und kleine eingeschnittene Löcher angedeutet. Das ganze hellgelb lackiert. Dazu bunter, mit Ornamenten und Blumen bemalter Holzkasten. — (1891. 79.) Abb. Tafel IV.

Ges. Länge 1,00. Korpus: L. 0,39. B. 0,32. H. 0,09.
Italien oder romanische Schweiz.

**134 Zither** wie 1891. 79; es fehlen nur die Rose (Schalloch offen) und die aufgeklebten Bildchen. — (1879. 102.)

Ges. Länge: 1,00. Korpus: L. 0,39. B. 0,32. H. 0,09.
XVIII.

**135 Zither.** Fünfchörig; drei doppelte, zwei einfache Stahlsaiten. Schnecke Tierkopf mit heraushängender roter Zunge. Acht Wirbel, Wirbelkasten hinten geschlossen. 16 Halbton-Bünde aus Messing. Kunstvolle plastische Rose aus Papier, etwas defekt. Decke ohne Lack, Zargen und Boden dunkel. Gut erhalten. Wahrscheinlich deutsche Arbeit. — (1891. 54. G. Herr Alb. Sattler.)

Gesamt-Länge: 0,90. Korpus: L. 0,40. B. 0,32. H. 0,07.
XVIII. Deutschland.

**136 Zither mit Doppelkragen** (Theorben-Bassz.). Schnecke schildartig geschnitzt. Zwei Wirbelkasten übereinander, beide hinten zu. Im obern 9 einfache Begleitsaiten, die nicht über das Griffbrett laufen. Im untern 4 Doppelsaiten. Das Griffbrett ist mit Elfenbein- und Ebenholzblättchen schachbrettartig belegt. 18 Halbton-Bünde aus Messing. 1 Schalloch mit kunstvoller, plastischer Rose aus Holz. Hellgelb lackiert. Im Innern gedruckter Zettel: Andreas Ernst Kram in Nürnberg Anno 1770. Schönes Material



und sorgfältige Arbeit, gut erhalten. — Aehnliche Basszithern in Berlin Nr. 613 und 614, weitere Arbeiten von Kram: Germ. Museum in Nürnberg, städt. Museum Braunschweig, Histor. Museum Frankfurt a. M., Sammlung Snoeck, jetzt in Berlin. — (1879. 58.) Abb. Tafel IV.

Ges. L. 1,00. Korpus: L. 0,41. B. 0,27. H. 0,06.
XVIII. Bayern.

Arbeiten von Kram sind aus dem Jahre 1760—1783 bekannt, v. Lütgendorff beurteilt sie als gut, aber nicht hervorragend.

**140** **Bayrische Zither** (Gebirgsz.) In Flaschenform. Zwei Griffbretter mit je zwei Singsaiten. Die Stimmung des zweiten Paars ist eine Oktave tiefer als die des ersten. Auf jedem Griffbrett zwölf Bünde, die folgende Tonreihe — auf beiden die gleiche — ergeben: c (leere Saite), d, e, f, g, a, b, c, d, e, f, g, a. 9 Begleitsaiten von ungleicher Länge. Decke gelb, am Rand einfache Einlegearbeit, offenes Schalloch, Zargen rot. — Im Innern anlässlich einer Reparatur mit Bleistift vermerkt: Anton Ackermann Instrumentenmacher 1880. Das Instrument stammt angeblich aus dem Kanton Glarus. (1897. 135.)

L. 0,70. B. 0,36. H. 0,95. XIX. Schweiz.

Die bayrische oder Gebirgszither, d. h. die moderne Zither ist aus der alten Form mit Hals hervorgegangen, was aus der ähnlichen Gestaltung des Resonanzkastens bei beiden mit Sicherheit geschlossen werden darf. Ursprünglich wird auch bei der auf den Tisch zu stellenden Zither der Resonanzkasten rundlich geformt und bei den neuesten Instrumenten ist wenigstens noch eine die Abkunft verratende runde Ausbauchung übrig geblieben. Einen Vorläufer hatte zwar die Gebirgszither auch im Scheitholz (s. Nr. 145 und 146), das ihr ziemlich genau entspricht, nur viel weniger Begleitsaiten hatte und geradlinig gebaut war. Die neue Form der Zither kam zu Anfang des 19. Jahrhunderts auf, an Stelle der Zither mit Hals ist sie heute zum vielgespielten Volksinstrument geworden.

**141** **Bayrische Zither** in Halbflaschenform. Zwei doppelte Singsaiten. Griffbrette mit zwölf Bünden aus Stahl, die folgende Tonreihe ergeben: c, d, e, f, g, a, b, c, d, e, f, g, a. 4 doppelte und 4 einfache Begleitsaiten ungleicher

Länge, ausserdem 3 sympathetisch mitklingende Stahlsaiten. Decke und Zargen rotbraun angestrichen. Zwei einfache, radförmige Rosen aus Holz. Rohe Arbeit. — (1887. 130. G. Herr J. G. Mende.)

L. 0,52. B. 0,21. H. 0,04. XVIII.

**145 Scheitholt.** 6 Saiten, 10 Bünde aus Stahl. Resonanzkasten roh gezimmert, unten offen, ohne Lack. Ein sternförmig durchbrochenes Schalloch. Eingeschnitzte, einfache bäurische Verzierungen (Kreise, Sterne). In der Decke ein Einschnitt, wo die Saiten durchgezogen wurden. Diese laufen über einen eisernen Steg in den obern Teil des Innenraums und sind auf Wirbel aufgezogen. Saitenbezug fehlt, von den Wirbeln nur noch zwei vorhanden. — (1902. 173.)

L. 0,83. B. 0,09. H. 0,09. XVIII. Deutschland.

Prätorius gibt, „obwohl dieses Instrument billich unter die Lumpeninstrumenta referieret werden sollte", eine Beschreibung des „Scheitholt", die darin von unserm Instrument abweicht, dass es zu seiner Zeit nur vier Saiten hatte. Diese wurden unisono, die zweite in der Quint oder der Oktave gestimmt. „Es wird über alle diese Saiten unten am Stege mit dem rechten Daumen allzeit überher geschrumpet; und mit einem kleinen glatten Stöcklein in der linken Hand auf der vordersten Saiten hin und wieder gezogen, dadurch die Melodei des Gesanges über die Bünde, so von Messingdraht eingeschlagen sind, zuwege gebracht wird."

**146 Scheitholt** (Epinette des Vosges). 1 Doppelsingsaite. Griffbrett mit 14 Stahlbünden, die folgende Tonreihe ergeben: c, d, e, f, g, a, b, c, d, e, f, g, a, b, c. 3 gleich lange Begleitsaiten. 2 Schallöcher, ein herzförmiges und eines aus sechs kreisförmig angeordneten kleinen Löchern bestehendes. Rötliches Zwetschgenbaumholz, lackiert. Resonanzboden unten zu. Die Saiten auf Wirbel aufgezogen. Das Instrument entspricht genau: Berlin 581 und Brüssel Nr. 552. Diese sind bezeichnet: Fleurot au Val d'Ajol; vermutlich dürfte also unser Instrument ebenfalls von Fleurot herrühren. Die Epinette des Vosges war noch bis in die neueste Zeit im Val d'Ajol im Gebrauch. — (1899. 102.)

L. 0,61. B. 0,07. H. 0,03. XIX. Frankreich.

---



## B. Streichinstrumente.

## Trumscheite und Pochetten

(Streichinstrumente ohne Zargen).

150 **Trumscheit** (Nonnentrompete) in gothischen Formen. Oben grosser runder Knopf, durch dessen Drehung eine Schraube angezogen wird, an der in einer starken Eisenöse die Saite befestigt ist. Eine starke alte Saite von nahezu 1 cm Durchmesser. Der Korpus unten nach beiden Seiten weit ausladend; augenscheinlich eine beabsichtigte Nachahmung der Form des Trompetenschallbechers. Fünfspähnig, aus Fichte. Die Saite ist über einen knollenförmigen Halter ins Innere des Korpus gezogen. Der Steg ist neu aufgesetzt. Das Ganze sehr massiv und mit starken Eisenbeschlägen zusammengehalten. Das Instrument stammt aus dem Kloster Katharinental im Thurgau. — Eine Kopie dieses interessanten alten Stücks wurde für die Instrumentensammlung Brown des Metropolitan Museum in Newyork angefertigt. — (1886. 65.) Abb. Tafel VI.

Ges. L. 1,65. Korpus: H. 1,02. B. 0,63. XVI. Schweiz.

Das Trumscheit ist ein schon im Mittelalter bekanntes primitives Streichinstrument, das wahrscheinlich aus dem Monochord hervorgegangen ist und wegen seiner einzigen Spielsaite häufig auch Monochord genannt wird. Trum kommt von altdeutsch trumme, trumba = Trompete oder Trommel; sachlich wird damit der trompetenähnliche Klang des Instruments bezeichnet. Dieser wird namentlich durch den eigentümlichen Steg (Fuss) hervorgerufen, der nur lose aufgesetzt ist und beim Anstreichen der Saite mit einem Ende auf dem Resonanzboden aufschlägt, was den schnarrenden, der Trompete nicht unähnlichen Klang erzeugt. Es können nur Flageolettöne (mit blossem Berühren der Saite) hervorgebracht werden, es ergibt sich also nur die Naturtonreihe, was ebenfalls der Trompete entspricht. Dabei wird die Saite oberhalb der Finger der linken Hand, nicht unterhalb, wie bei den übrigen Streichinstrumenten, angestrichen. — Eine ausführliche Beschreibung des Instrumentes gibt der Basler Theoretiker Glarean in seinem Dodechachordon 1547; es interessierte ihn besonders, weil er glaubte, dass es schon im Altertum bekannt gewesen sei, was



aber nicht richtig sein dürfte, da die Streichinstrumente überhaupt erst im Mittelalter bei den nordischen Völkern auftauchen. Nach Glarean bedienten sich die am Rheine wohnenden Germanier und Gallier des Trumscheites; die Spieler trugen es auf der Strasse herum, sie setzten die Spitze auf die Brust, mit der linken Hand hielten sie es und griffen die Saite, mit der rechten strichen sie. Später, bis ins 19. Jahrhundert hinein wurde es vielfach in den Orchestern der Nonnen in den Klöstern an Stelle der Trompete verwendet. Daher erhielt es den Namen Nonnen- und Marientrompete. Angeblich wurde es auch zu Signalzwecken auf Schiffen verwendet und soll daher den Namen Tromba marina, Trompette marine erhalten haben. Es ist aber wenig wahrscheinlich, dass ein Saiteninstrument, das doch der Feuchtigkeit nicht stand hält, auf dem Meere habe Dienste leisten können. Dommer bemerkt auch in seinem Lexikon: „In Betreff Kochs Angabe, dass auch die Seeleute auf den Schiffen seiner sich bedient hätten und sein Name (Tr. mar., Meertrompete) daher stamme, habe ich nichts Bestätigendes finden können". Die Bezeichnung dürfte irrtümlich aus Tromba M a r i a n a hervorgezogen sein.

151 **Trumscheit.** Knopfmechanik wie Nr. 150. Auf dem gelben Hals (Ahorn) Buchstaben zur Bezeichnung der Griffe aufgeklebt. 1 alte, starke Saite. Korpus siebenspähnig aus Linde; Decke aus Föhre. Im ersten Spahn rechts ganz unten Kurbel mit Zahnrad und Sperrhaken, durch die die Saite auch von unten angespannt werden kann. Das Instrument stammt aus Kloster Wittichen im badischen Schwarzwald. — (1876. 21.) Abb. Tafel VI.

Ges. L. 2,00. Korpus: H. 1,28. B. 0,38. XVII. Baden.

152 **Trumscheit** (Nonnentrompete). Oben eine Schnecke. Der Wirbel ist mit Zahnrad und Sperrhaken versehen. Nur 1 Saite; es ist noch die alte, sehr starke Originalsaite aufgezogen. Der Korpus von 9 Spähnen aus Föhrenholz zusammengesetzt. Neuer Steg. Das Instrument stammt ans dem Kloster Wittichen im badischen Schwarzwald. — (1876. 21 a.)

Ges. L. 1,85. Korpus: L. 1,10. B .0,37. XVIII. Baden.

153 **Trumscheit.** Oben schwarze Schnecke. Wirbel mit Zahnrad und Sperrhaken. Auf dem ebenfalls schwarzen Hals sind die Griffe durch Striche markiert. 1 Saite.

Decke aus Föhrenholz. Korpus sechspähnig, aus Linde mit Nussbaumkanten. Neuer Steg. — (1879. 109.) Abb. Tafel VI.

Ges. L. 1,96. Korpus: L. 1,23. B. 0,38.
XVII. Deutschland.

154 **Trumscheit.** Kopf und Wirbelkasten neu. Am schwarzen Hals Griffe durch aufgeklebte Buchstaben bezeichnet. 1 (neue) Saite zum Anstreichen mit dem Bogen. Eine Aliquotsaite, die auf einen Wirbel aufgespannt ist, der sich am untern Ende der Decke befindet. Korpus fünfspähnig; die Kanten mit bunten Zierleisten aus Papier verklebt. Neuer Steg. — (1904. 309.)

Ges. L. 1,62. Korpus: L. 1,00. B. 017.
XVIII. Deutschland.

Schon früh wurde der Spielsaite zur Verstärkung des Klanges eine sympathetisch mitklingende, sog. Aliquotsaite beigegeben, die in der Oktave gestimmt war. Schon Glarean erwähnt sie; Prätorius besass gar ein Instrument mit drei solchen. Die Spielsaite war in C gestimmt, die übrigen in c g c'. „Und bleiben die obersten drei allezeit in einem Laut und Tono, wie sie in c g c' gestimmet sein, uff der gröbsten Saite aber, wird mit dem Anrühren des Daumens, die rechte Melodei, gleich wie ein rechter Clarien auf einer Trummet zu wege bracht, also, dass wenn es von fernen gehöret wird, nichts anders lautet, als wenn zwei Trummeten miteinander bliesen und lieblich einstimmeten."

156 **Pochette** (Tanzmeistergeige). Schnecke Frauenkopf mit geöffnetem Mund (singend). Dieser und die Wirbel schwarz. 4 Saiten. Hals und Korpus mit Schildplatt eingelegt, der letztere länglich, fast walzenförmig. In der Decke vier kleine, runde Schallöcher. — (1895. 85. Abb. Tafel VII.

Ges. L. 0,55. Korpus: L. 0,30. B. 0,05. H. 0,05. XVIII.

Die Pochette ist der einzige, bis ins 18. Jahrhundert ausdauernde Abkömmling der mittelalterlichen Gigue, eines mehr oder weniger lautenförmigen Streichinstruments. Während diese Form bei grössern Stücken wegen der mangelnden Seiteneinschnitte im Korpus, die erst eine freie Bogenführung ermöglichen, sich bald als unpraktisch erwies, war sie bei den kleinen Diskantgeigen

weniger unbequem und hielt sich bei diesen viel länger. Prätorius bildet noch zwei kleine giguenartige Instrumente, „kleine Posche Geigen“ ab, die eine Oktave höher stehen als die „rechte Discant-Geig“. In den Händen der Tanzmeister hat sich die Taschengeige bis an's Ende des 18. Jahrhunderts erhalten; Gœthe noch hat beispielsweise nach den zarten Klängen einer solchen als Student in Strassburg Menuet tanzen gelernt.

157 **Tanzmeisterstock,** bestehend aus einer Querflöte, einem Piccolo und einer Pochette (dreisaitig) mit Bogen und einer Hülle, die sich zu einem stattlichen Spazierstock zusammensetzen lassen. Schwarz gebeiztes Nussbaumholz, Decke der Pochette aus Ahorn. Auf dem Griffknopf des Stockes versilberter Beschlag: Monogramm mit Kranz. Die Saiten der Pochette sind auf kleine Stahlschrauben aufgezogen. Dazu besonderer messingener Schlüssel, worauf die Worte: „Leibiger Hirschmak“. — (1904. 11.)

Ges. Länge 1 m. XVIII. Deutschland.

## Violen und Violinen

(Streichinstrumente mit Zargen).

160 **Diskant-Quinton** (Diskant-Viole) von Ouvrard, Paris. 5 Saiten. Schnecke geschnitzter Frauenkopf. Wirbel auffallend durch lange, spitzige Form. C-Löcher. Heller gelber Lack. Quinton ist die französische Bezeichnung für die Diskant- und Altviolen. Im Innern gedruckter Zettel: Ouvrard, Luthier Place de l'école A Paris 1744. Defekt. Loch in der linken Zarge. — Violen von Ouvrard in Brüssel Nr. 221 und Newyork Nr. 946. — (1882. 13.)

Ges. L. 0,60. Korpus L. 0,32. B. 0,19. H. 0,06. XVIII. Frankreich.

Die Herkunft der Streichinstrumente ist noch nicht aufgeklärt. Das Altertum scheint sie noch nicht gekannt zu haben. Gewohnlich nimmt man an, sie seien durch die Araber nach Europa gebracht worden. Gegen diese Meinung wendet sich H. Riemann, der



darauf hinweist, dass die ältesten arabisch-persischen Schriftsteller. die der Streichinstrumente Erwähnung tun, dem 14. Jahrhundert angehören, einer Zeit, wo im Abendlande solche längst im Gebrauch waren. Auch ist es auffallend, dass eine der ältesten europäischen Formen, die Gigue, die doch der arabischen Laute ähnelt, bei den Arabern selbst gar nicht vorkommt. Die Streichinstrumente sind also wahrscheinlich von Mitteleuropa, vielleicht auch von Grossbritannien ausgegangen. Neben der Gigue (auch Lira, in Deutschland bald allgemein Fidel genannt) das älteste Streichinstrument, vielleicht sogar noch älter als diese ist der wälsche Crwth (Crowd, Crouth, lat. Chrotta). Die Namen gehen übrigens vielfach durcheinander. Ein Ur-Instrument ist vielleicht auch das vorgenannte Trumscheit. Wahrscheinlich aus der Chrotta entwickelte sich die Rubeba, Ribeca, Viella oder Viola. Mit dieser begleiteten die Menestrols der Troubadours und die Minnesänger ihre Gesänge, ihre Zeit stellt die erste Blüte der Streichinstrumente dar. Später wurden sie durch die die allgemeine Gunst sich gewinnende Laute zurückgedrängt, zu Anfang des 17. Jahrhunderts treten sie aber wieder in den Vordergrund und erobern sich bald die allgemeine, noch bestehende Vorherrschaft.

Im Lauf der Jahrhunderte wurden den Streichinstrumenten die mannigfaltigsten Formen gegeben; die an Experimenten aller Art reiche Entwicklung endigt mit der Ausbildung von zwei stehenden Typen. Der eine ältere ist die eigentliche Violenform, mit mehr oder weniger spitz zulaufendem Oberkörper, schlangen- oder c-förmigen Löchern, plattem Boden, meist 5—6 Saiten, Bünden auf dem Griffbrett und einem Menschen- oder Tierkopf statt der Schnecke. Dieser Typus bürgerte sich im Lauf des 16. Jahrhunderts ein, für die kleinen Diskantinstrumente erwies er sich aber als unpraktisch und darum wurde für diese noch lange die alte Giguenform (s. Nr. 156) beibehalten. Durch eine Verschmelzung dieser mit der der Viole entstand der neue, wahrscheinlich schon am Anfang des 16. Jahrhunderts von dem deutschen Instrumentenmacher Gaspar Dieffenbrucker in Bologna festgestellte Typus: die Violine. Sie ist gekennzeichnet durch oben runden Oberkörper, F-Löcher und gewölbten Boden. Sie war ursprünglich nur ein Diskantinstrument, später wurde aber ihre Form auch auf die Instrumente tieferer Stimmung übertragen. So entstand aus der Altviole die Bratsche, die heute eigentlich zu Unrecht den Namen Viola trägt, aus der Viola di Gamba das Violoncello etc. Diese Umwandlung wurde vollendet durch die klassische Cremoneser Geigenbauerschule der Amati, Guarneri und Stradivari von ca. 1600—1737. Die im Violinentypus gehaltenenInstrumente dieser Meister werden bekanntlich bis heute sklavisch nachgeahmt; seit dem Ende des 18. Jahrhunderts hat der Bau von Violen vollständig aufgehört.

Jean Ouvrard, der Verfertiger von Nr. 160, war ein Schüler des hervorragenden französischen Geigenbauers Claude Pierray; für 1543 war er geschworener Zunftmeister. v. Lütgendorff urteilt über ihn: „Seine Geigen sehen denen seines Lehrers nicht un-



ähnlich, doch ist er viel schwerfälliger in der Form. Sein Lack ist von goldgelber Farbe, aber trocken und spröde."

Literatur: J. und R. Rühlmann, Die Geschichte der Bogeninstrumente. Braunschweig 1882. — M. Vidal et Hillemacher, Les instruments à archet. Paris 1876/78. — W. T. v. Wasielewski, Die Violine und ihre Meister. II. Aufl. Leipzig 1904. — Erschöpfende Bibliographie der Literatur über Streichinstrumente bei v. Lütgendorff, Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Frankfurt a. M. 1904.

**161** **Viola da braccio.** 4 Saiten. Schnecke Löwenkopf. Knöcherner Sattel. Korpus alte Violenform. Decke stark gewölbt. Schlangenförmige F-Löcher. Hellbrauner Lack. Im Innern Zettel, wovon jedoch nur noch leserlich: Johann . . . 1730. Gutes Instrument von starkem Ton. — (1878. 15.) Abb. Tafel VII.

Ges. L. 0,71. Korpus: L. 0,41. B. 0,27. H. 0,07.
XVIII. Deutschland.

**162** **Viola da braccio.** (Während des Druckes des Kataloges zurückgezogenes Depositum.) Abb. Tafel VII.

**163** **Viola d'amore** von Ch. Entzensperger, Füssen. 6 Saiten zum Anstreichen mit dem Bogen. 6 vom Wirbelkasten unter dem Sattel und dem Griffbrett durchlaufende metallene Aliquotsaiten. Schnecke Frauenkopf. Wirbelkasten hinten offen. 12 meist neue Wirbel. Decke stark gewölbt; phantastische schlangenförmige Schalllöcher. In der Mitte des Oberkörpers ein weiteres kleines rundes Schalloch mit aus der Decke geschnitzter Rose. Steg neu. Decke hellgelb, Zargen und Boden dunkelrot. Innen gedruckter Zettel: Christoph Entzensperger Lauten und Geigenmacher in Füssen. 1714. Das Instrument stammt aus dem Kloster Wittichen im badischen Schwarzwald. — (1876. 22.) Abb. Tafel VII.

Ges. L. 0,75. Korpus L. 0,36. B. 0,23. H. 0,06.
XVIII. Bayern.

Der besondere Klangreiz der Viola d'amore (Viole d'amour, Liebesgeige) beruht auf den sympathetisch mitklingenden Metallsaiten, die in gleicher Zahl wie die Spielsaiten aufgezogen und im Einklang mit diesen gestimmt werden. Daraus ergibt sich aber





auch, dass dieser Reiz nur dann besteht, wenn in der Tonart (oder einer nahe verwandten) gespielt wird, in deren Grundakkord die Saiten gestimmt sind. Wenn ein Instrument z. B. in D-dur gestimmt ist, so herrscht der schöne, in seiner Fülle allerdings geradezu berückende Klang nur vor, so lange in D-dur gespielt wird, er nimmt schon ab in A- und G-dur, verschwindet aber ganz, wenn man etwa noch Es-dur modulieren wollte. Das Repertoir für die Viole d'amour ist also sehr beschränkt, weshalb sie wohl fast ganz verschwunden ist. Ursprünglich hatte sie fünf Saiten, später sechs und sieben. In der Regel wurden sie im Akkord gestimmt; Eisel gibt als gewöhnliche Stimmung an C-dur oder C-moll (g c e [es] g c), meint aber, man könne auch nach Violinenart in Quinten stimmen. In neuerer Zeit ist die Stimmung meist in D-Dur, bekanntlich hat Meyerbeer das Instrument noch in den Hugenotten verwendet. Nach Prätorius sind die Engländer zuerst auf die Idee der Beifügung sympathetischer Saiten gekommen, er sagt (S. 56): „Jetzo ist in Engelland noch etwas sonderbares dazu erfunden, dass unter den rechten gemeinen sechs Saiten, noch acht andere stählerne und gedrehte Messingsaiten auf einem messingen Stege (gleich die auf den Pandoren gebraucht werden) liegen, welche mit den obersten gleich und gar rein eingestimmt werden müssen". —

Nach v. Lütgendorff ist der Verfertiger unsrer Nr. 162 vermutlich der Stammvater der heute noch in Wien bestehenden Geigenmacherfamilie Enzensperger.

**164 Viola d'amore.** Ursprünglich für 5 Spiel- und 5 Aliquotsaiten eingerichtet. Später zu einer 6saitigen Diskant-Viole umgewandelt, wobei die überflüssigen Löcher im Wirbelkasten zugemacht wurden. Brauner, ziemlich dunkler Lack. C-Löcher. Ursprünglicher noch für die Viola d'amore eingerichteter Steg. Gute Arbeit. — 1902. 219.

Ges. L. 0,57. Korpus L. 0,32. B. 0,21. H. 0,05.
XVII. Deutschland.

**165 Viola da Gamba** von J. Tielke, Hamburg. 6 Saiten. Schnecke schön geschnitzter Frauenkopf. Am Rücken des Wirbelkastens durchbrochene Schnitzerei: nacktes Kind in Rankenwerk. Auch die Seiten des Wirbelkastens sind durch geschnitzte Ranken verziert. Die sechs Wirbel neu. Griffbrett und Saitenhalter mit Blumen- und Blattornamenten in Elfenbein reich eingelegt. Ränder des Korpus mit Elfenbein fourniert. C-Löcher.





Schöner dunkelroter Lack. Das Instrument, äusserlich ein Prachtstück, hat auch einen sehr weichen, leicht ansprechenden Ton. Der Name des Verfertigers ist nicht angegeben, die Arbeit weist aber mit Bestimmtheit auf Joachim Tielke in Hamburg hin. Vgl. de Wit Nr. 411 (Jahreszahl 1699) und Brüssel Nr. 229. — (1872. 65.) Abb. Tafel VII.

Ges. L. 1,20. Korpus L. 0,66. B. 0,37. H. 0,14.
XVII. Deutschland.

Ueber die Verwendung der Gamben sagt Eisel (S. 43): „Sie werden bei Concerten gebraucht, 1. zur Verstärkung des Basses, 2. zur Concertstimme selbst 3. zum Generalbass; obgleich dessen Exercitien von vielen negiret werden wollen, weil es ihnen impracticable geschienen, so gibt es dennoch Virtuosen welche solches praestiren, dergleichen ich zu hören das Glücke gehabt. Es lässet sich auch ein Solo auf der Viola di Gamba vortrefflich hören.“ Die sechs Saiten wurden in Quarten mit einer Terz in der Mitte gestimmt; in der Regel D G c e a d. Nach Eisel wurde bei den Franzosen am Anfang des 18. Jahrhunderts zuweilen noch eine siebente Saite, das Contra A beigefügt (Vgl. auch Berlin Nr. 825). Die Stimmung wie auch der flache Steg begünstigten das Akkordspiel, das auf der Gambe besonders gepflegt wurde. Ihr Klang ist schwächer als der des Violoncellos, aber mit seinem sanften Charakter von besonderem Reiz. Die höhere Kunst des Gambenspiels ist von England ausgegangen und stand dort bis zum Verschwinden der Gambe am Ende des 18. Jahrhunderts stets in besonderem Flor, im 18. Jahrhundert war die Gambe besonders beliebt auch bei den Franzosen. Eine interessante Notiz Eisels besagt, dass folgende Gamben „heut zu Tage“ in hohem Wert gehalten werden: „Die uhralten Englischen, die Thielkeschen aus Hamburg, die Hoffmannischen aus Leipzig, die Haserts aus Eisenach, die alten Gottmannshäuser, Unbehagnischen und Ruperts aus Erffurth; doch behalten die Englischen wegen ihres kostbaren Klanges und über ein seculum hinaus erstreckenden Altertums den Rang über alle, man wird auch sehr selten eine von dieser Gattung zu sehen bekommen“.

Joachim Tielke, der Verfertiger von Nr. 164, geb. 1719, entstammte wahrscheinlich einer alten norddeutschen Lautenmacher-Familie. Mit seinem Vater Johann T. wanderte er in jungen Jahren in Hamburg ein. Auf seinen Wanderfahrten kam er nach Italien, später liess er sich dauernd in Hamburg nieder, wo er das Bürgerrecht erwarb. Seine Arbeiten brachten ihm schon zu Lebzeiten grossen Ruhm; er wurde mit Aufträgen überhäuft, arbeitete für Fürstenhöfe und wurde von den berühmtesten Künstlern aufgesucht. Er gehört zu den bedeutendsten deutschen Lauten- und Geigenmachern und leistete nach dem Urteil v. Lütgendorff's



namentlich in der künstlerischen Ausschmückung das Höchste, was überhaupt je geleitet worden ist. So bilden auch seine Arbeiten Prunkstücke fast aller bedeutenderen Museum, ein Verzeichnis einer grössern Zahl derselben findet sich in de Wits Zeitschrift für Instrumentenbau (Jahrg. 1899/1900). Ausführlicherer Lebensabriss und Verzeichnis der Schriften über Tielke bei v. Lütgendorff.

179 **Philomele,** Streichzither oder Bergmannszither. Zargeninstrument in Violenform mit auffallend kleinem, in eine scharfe Spitze auslaufendem Oberkörper. Das ganze Instrument — auch die Decke, die sonst bei Streichinstrumenten stets aus Fichte — aus Ahornholz. Die Schnecke wappenschildartig geschnitzt. Vier Stahlsaiten. 25 Halbton-Bünde aus Messing. Decke hellgelb lackiert, Zargen und Boden dunkelbraun. — (1897. 29.)

Ges. L. 0,59. Korpus L. 0,34. B. 0,10. H. 0,02.
XVIII. Deutschland

180 **Violine**. Schnecke Löwenkopf. Im übrigen neue Violinenform und F-Löcher. Zirka 1720. — (1881. 2. K. Dreifuss Fr. 10.)

Ges. L. 0.58. Korpus: L. 0,33. B. 0,21. H. 0,04.
XVIII. Deutschland.

181 **Pochette** in Violinenform von F. Straub, Friedenweiller. Ursprünglich nur für 3 Saiten berechnet, sonst ganz wie moderne Violine. Gute Arbeit. Im Innern folgende zwei handschriftliche Zettel: Frantz Straub zue Friedenweiller 1696. In Ordnung gerichtet Anton Ackermann 30. Hornung 1838. — (1886. 127. G. Herr Rud. Burckhardt, stud. phil.) Abb. Tafel VII.

Ges. L. 0,47. Korpus L. 0,24. B. 0,13. H. 0,02.
XVII. Deutschland.

Unter den zahlreichen Schwarzwälder Geigenbauern Straub führt v. Lütgendorff unsern Franz Straub nicht auf, dagegen bezeichnet er den Verfertiger unsrer Nr. 186 Simon St. als den besten Meister aus der Familie.

**182** **Stumme Geige** (Brettlgeige). Das Instrument hat statt eines Resonanzkastens nur ein Resonanzbrett und darum einen nur ganz schwachen Ton (Uebungsinstrument). Der Hals läuft hinter dem Resonanzbrett in einen geringelten Fischschwanz aus. Griffbrett durch geradlinige Ornamente verziert. Das Resonanzbrett, das aus zwei gleichen Stücken (links und rechts) zusammengefügt ist, ist in der Mitte etwas ausgehöhlt, so dass doch noch ein kleiner Hohlraum entsteht. Zwei längliche, schmale C-Löcher und vier kleine Schallöcher. Form wie Violine, nur etwas mehr geschweift und gezackt. — (1884. 180.) Abb. Tafel VII.

Ges. L. 0,56. Resonanzbrett: L. 0,35. B. 0,20. XVIII.

**183** **Kontrabass** von Stobell, Wien in Violinenform. 4 Saiten. Schnecke vergoldeter Löwenkopf mit weit geöffnetem Rachen. 4 Wirbel, drei davon sind alt und mit geschnitzten Blumen verziert, einer neu ohne Schnitzerei. Griffbrett und Saitenhalter mit Elfenbein mosaikartig eingelegt. Decke stark gewölbt, F-Löcher, brauner Lack. Innen gedruckter Zettel: Hans Cunradt Stobell, Gygenmacher In Wien. Anno 1666. — (1882. 18.)

Ges. L. 1,51. Korpus L. 0,94. B. 0,50. H. 0,17.
XVII. Oesterreich.

**184** **Kontrabass** von S. Straub, Fridenweiler in Violinenform. 5 Saiten. Schnecke. Gelbe Wirbel. Decke stark gewölbt. F-Löcher. Defekt, namentlich der Hals. Im Innern gedruckter Zettel: Simon Straub zu Fridenweiler auffm Schwarzwald 1725. Nicht ausgestellt. — (1876. 23.)

Ges. L. 1,35. Korpus: L. 0,80. B. 0,48. H. 0,17.
XVIII. Deutschland.



## Bögen von Streichinstrumenten.

200 **Geigenbogen.** Aeltere Form. Am Frosch Elfenbeinknöpfchen. — (1904. 308. Alter Bestand.)

L. 0.63. XVIII.

201 **Violenbogen** von Cario Tomon. Alte, spitz zulaufende Form. Interessante Spannvorrichtung am Frosch selbst, nicht an der Stange. Name des Verfertigers unten an der Stange eingeschnitten. — (1882. 17.)

L. 0,73. XVII.

202 **Gambenbogen** aus Ebenholz; Frosch aus Elfenbein. — (1872. 65.)

L. 0,73. XVII.

203 **Bassbogen.** Elfenbeinknopf am Frosch. — (1876. 28.

L. 0,72. XVIII.

204 **Bassbogen.** Alte, spitzige Form, ohne Spannvorrichtung. — (1882. 18.)

L. 0,63. XVII.

---

### II. Mit Klavier.

## Streichinstrumente.

190 **Schlüsselfidel** (Nixenfidel). Klaviatur mit 19 Tasten. 14 Wirbel. Boden und Zargen aus einem Klotz von Fichtenholz gehöhlt, Decke stark gewölbt mit drei Schallöchern. Kurzer stark gekrümmter Bogen dazu. Alles roh gearbeitet, primitives Bauerninstrument. Unser Exemplar stammt ohne Zweifel aus Skandinavien, wo die Schlüsselfidel heute noch als Volksinstrument im Gebrauch ist. Das Instrument ist aber auch historisch interessant, indem es in ziemlich gleicher Form im 15. und 16. Jahrhundert beliebt war. Eine Abbildung gibt



Prätorius auf Tafel XXII. — (1905. 462.) Abb. Tafel VIII.

L. 0,90. B. 0,17. H. 0,10, XIX. Skandinavien.

**191** **Drehleier** von F. Feury, Paris (Rad- Bauern- Bettlerleier, franz. Vielle). Schnecke schön geschnitzter Frauenkopf. Wirbelkasten hinten offen, vorn geschlossen. Die Wirbel stehen nach vorn. Wirbelkasten durch Schnitzerei verziert. Zwei Melodiesaiten, die wahrscheinlich in der Oktave zu stimmen sind. Klavier von 10 weissen und 13 schwarzen Tasten. Diese ergeben folgende chromatische Tonleiter: weisse T.: gis b cis dis fis gis b cis dis f; leere Saite fis; schwarze T.: a h c d e f g a h c d e fis. Auffallend ist, dass bei der obern Oktave das System der Anordnung durchbrochen wird und auf e nicht eine weitere schwarze Taste f folgt. Platzmangel scheint lediglich zu dieser Inkonsequenz geführt zu haben. Drei Begleit-Bassaiten, von denen eine durch einen Wirbel, der in den Saitenhalter eingelassen ist, abgestellt werden kann. Vier Aliquotsaiten. Ueber Melodiesaiten und Rad schwarzer Schutzdeckel. In der Decke unten zwei kleine F-Löcher. Rand mit Elfenbein und Ebenholz eingelegt. Der lautenartige Korpus besteht aus neun Spähnen, zu denen abwechselnd Ahorn- und Mahagoniholz verwendet ist. Das Ganze dunkelbraun lackiert. Im aufklappbaren Deckel über den Melodiesaiten gedruckter Zettel: F. Feury, rue des Fossez St. Germain de l'Auxerrois proche la rue de l'Arbre sec. A Paris 1746. Meisterstück von sorgfältigster Arbeit und ausgesucht schönem Material. — (1882. 27.) Abb. Tafel VIII.

Ges. L. 0,64. Korpus: L. 0,44. B. 0,29. H. 0,11.
XVIII. Frankreich.

Bei der Drehleier vertritt eine durch eine Kurbel gedrehte kreisförmige Scheibe, deren Rand mit Kolophonium eingeschmiert wird, die Stelle des Bogens und bringt durch Anstreichen sowohl die mit der Klaviatur in Verbindung stehenden Melodiesaiten als die, dudelsackartig immer den gleichen Ton (Oktave und Quinte) gebenden Begleitsaiten zum Klingen. Das Instrument war schon im 10. Jahrhundert als Organistrum (auch Harmonie oder Symphonie genannt) bekannt. In Frankreich erhielt es im 15. Jahr-





hundert den Namen Vielle, der ursprünglich gleichbedeutend mit Viola und ihm bis auf den heutigen Tag geblieben ist. Dort spielte es im 18. Jahrhundert am Hofe noch einmal für kurze Zeit eine hervorragende Rolle, unser Exemplar dürfte auch für einen vornehmen Spieler gebaut worden sein. Seither findet es sich nur noch in den Händen der herumziehenden bettelnden Savoyarden.

---

# Klavierinstrumente.

## I. Klavichords.

(Der Ton wird durch Anschlagen vermittels einer einfachen Hebelmechanik erzeugt).

210 **Gebundenes Klavichord.** Untertasten gelb, obere schwarz. Umfang 3 Okten plus Sext. E-c'''' Für die 45 Tasten sind 22 Doppelsaiten vorhanden, die sich wie folgt verteilen:

| | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1. Saite | E | 10. Saite | dis, e | 15. Saite | d, dis, e | 19 Saite | d, dis, e |
| 2. ,, | F | 11. ,, | f, fis | 16. ,, | f, fis, g | 20. ,, | f, fis, g |
| 3. ,, | Fis | 12. ,, | g, gis | 17. ,, | gis, a, b | 21. ,, | gis, a, b |
| 4. ,, | G | 13. ,, | a, b, h | 18. ,, | h, c, cis | 22. ,, | h, c |
| 5. ,, | Gis | 14. ,, | c, cis | | | | |
| 6. ,, | A | | | | | | |
| 7. ,, | B, H | | | | | | |
| 8. ,, | c, cis | | | | | | |
| 9. ,, | d | | | | | | |

Deckel bemalt mit Blumen- und Blätterornamenten, Wappen Sury und Inschrift: Joanes Heinricus Sury de Bussy, eques ordines Iesu Christi lusitanus, canonicus collegiatæ ecclesiæ St. Ursi Soledorm, 1723. Deckel innen ebenfalls bemalt: knieende Nonne vor einem Altar mit Herz Jesu. — (1879. 103.) Abb. Tafel IX.

L. 1,07. B. 0,31. XVIII. Schweiz.

Das Klavichord ist das älteste und einfachste Klavierinstrument. Die Mechanik besteht aus einem einfachen Hebel; wenn die Taste vorn niedergedrückt wird, hebt sich das hintere Ende und schlägt die Saite an, d. h. es ist auf dem hintern Ende ein kleines spatelförmiges Messingstückchen aufgesetzt, das die Saite berührt und den Ton hervorruft. Den Aufsatz nennt man Tangente, die Klavichords daher auch Tangentklaviere.

Das Klavichord ist aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem Monochord hervorgegangen. Es kommt auch für das erstere bis ins 18. Jahrhundert hinein die Bezeichnung Monochord (italienisch verstümmelt manicordio) vor. Das Monochord wurde von den alten Griechen und später von den Mönchen des Mittelalters zu akustischen Messungen benutzt. Es besteht aus einem Resonanzboden mit einer auf einem beweglichen Steg darüber gezogenen Saite. Schon im 2. Jahrhundert n. Chr. wurden nach einer Beschreibung des Aristides Quintilian statt nur einer vier Saiten angebracht und aus diesem mehrsaitigen Monochord ist durch Anfügung der Tastenmechanik das Klavichord hervorgegangen. Wace erwähnt im Brut (um 1150) Monocordes als Instrumente der Jongleurs und Troubadours. Ebenfalls erwähnt wird das Monochord von Guiraut de Calanson und als „Schachbrett monocordium" in der Stimmregel des Eberhard Cersne 1404. Ueberall ist hier ohne Zweifel unter Monochord das Klavichord verstanden.

Unser vorstehendes Exemplar entspricht, obwohl es die Bezeichnung des 18. Jahrhunderts trägt, doch noch ziemlich genau der ältesten, aus den Abbildungen bei Virdung 1511 und Agricola 1528 bekannten Form des Klavichords. Schon das Aeussere, dass die Untertasten hell, die Obertasten dunkel sind, weist auf die ältere Zeit; im 18. Jahrhundert war das umgekehrte Verhältnis die Regel (vgl. Nr. 211 und 212). Ebenso hat man sich die ältesten Instrumente in dieser kleinen Form zu denken und der Umfang betrug schon im 16. Jahrhundert etwas über drei Oktaven. Das Instrument heisst ein „gebundenes", weil für mehrere Tasten (zwei oder drei) jeweilen nur eine Saite (d. h. Doppelsaite) vorhanden ist. die an verschiedenen Stellen angeschlagen wird, wodurch der Unterschied in der Tonhöhe erzielt wird. Die Saite klingt also nicht in ihrer ganzen Länge, sondern nur von der Anschlagsstelle an; das obere Ende ist durch den eingeschlängelten Tuchstreifen abgedämpft. Die Bezeichnung „gebunden" ist von den Bünden der Laute übernommen, man dachte sich die Saiten des Klavichords wie bei dieser mit die Tonhöhe markierenden Bünden versehen. Die zur Verstärkung des Klanges angewendete Doppelsaite (zweichörig) und der Umstand, dass die untersten sechs Tasten bundfrei sind, d. h. für jede Taste eine besondere Saite vorhanden ist, unterscheidet unser Exemplar von solchen des 16. Jahrhunderts, bei denen auch die Bassaiten gebunden sind. Ganz bundfreie Klavichords scheinen erst im 18. Jahrhundert aufgekommen zu sein.

Der Klang des Klavichords ist nur ganz schwach, zart, rasch verhallend; ein altes Sprichwort sagt: „Elle a joué du manicor-



dium“ von einem Mädchen, das ganz im Geheimen eine Liebschaft unterhalten hat. Es konnte nur als Hausinstrument dienen, gegenüber dem klangkräftigen, in Konzert und Theater verwendeten Klavizymbel hat es aber den Vorzug, dass die Klangstärke nach dem Belieben des Spielers wenigstens bis zu einem gewissen Grade modifiziert werden kann. Besonders und lange, bis ins 19. Jahrhundert hinein beliebt war das Klavichord in Deutschland; während es in Italien und Frankreich im Lauf des 17. Jahrhunderts auch im Haus fast ganz durch das Klavizymbel verdrängt worden zu sein scheint.

Literatur: C. Krebs, Die besaiteten Klavierinstrumente bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts. Vierteljahrschrift f. Musikwiss. VIII. 1892. — O. Paul, Geschichte des Claviers. Leipzig 1868. — C. F. Weitzmann: Geschichte des Clavierspiels. Mit einem Suppl. enthaltend die Geschichte des Claviers. Stuttgart 1879. (Eine ausführliche Geschichte des Klaviers ist in Aussicht gestellt von O. Fleischer in der Neubearbeitung dieses Werkes durch Seiffert und Fleischer bei Breitkopf & Härtel Leipzig). — K. Nef, Klavizymbel und Klavichord. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1903, Leipzig 1904. — Gall: Clavier-Stimmbuch oder deutliche Anweisung, wie jeder Musikfreund sein Clavier, Flügel, Fortepiano und Flügel-Fortepiano selbst stimmen, reparieren und bestmöglich gut erhalten könne. Wien 1805.

211 **Gebundenes Klavichord** von Christian Gottlob Hubert. Untertasten schwarz, obere weiss. Umfang vier Oktaven + Quint. C-g‴. Doppelsaiten von C-e ungebunden. Von f an je ein Saitenpaar für zwei nebeneinander liegende Halbtöne in folgender Weise: f-fis | g-gis | a | b-h | c-cis | d | dis-e | u. s. f. Links im Innern beschriebener Zettel: Christian, Gottlob,Hubert. Hochfürst [unleserlich] scher Hof. Instrumentmacher. Fecit Ao 1782. Gehäuse und Gestell Eiche, Louis XV. (1905. 86.)

L. 1,40, B. 0,36. H. 0,82. XVIII. Deutschland.

Ein ebenfalls gebundenes Klavichord von Hubert besitzt die Berliner Sammlung Nr. 1014, ein ungebundenes de Wit Nr. 9. Ueber den Verfertiger sagt Fleischer: „Hubert, geb. 1714 in Fraustadt in Polen, kam 1740 nach Bayreuth als fürstlicher Instrumentenmacher, und siedelte 1769 mit der Kapelle nach Anspach über. Seine Klaviere wurden sehr teuer bezahlt und nach Frankreich, England und Holland versandt.“

212 **Bundfreies Klavichord.** Ende des 18. Jahrhunderts. Untertasten schwarz, obere weiss. Umfang 5 Oktaven F-f⁗ 61 Doppelseiten. Im Resonanzboden offenes Schalloch.



Gehäuse Nussbaum. Vier gerade Spitzfüsse. — (1883. 46. G. Frau Jucker-Müller.)

L. 1,58. B. 0,48. XVIII. Deutschland.

Nr. 211 und 212 stammen aus der höchsten Blütezeit des Klavichords in Deutschland, dem 18. Jahrhundert, wo allein Instrumente von solcher Grösse gebaut wurden. In der tränenreichen Zeit der Empfindsamkeit wurde das „einsame, melancholische, unaussprechlich süsse" Klavichord (Schubart) auf das höchste verehrt und „wessen Herz sich oft und gern in süssen Empfindungen ergoss", der wählte sich ein solches. Werthers Lotte spielte auf einem Klavichord, (erhalten im Gœthe-Haus in Frankfurt a. M.); zahlreiche Dichter haben es in lyrischen Ergüssen verherrlicht. Phil. Em. Bach, der bedeutendste Klaviermeister der Zeit galt als „der Lehrer der Welt im Klavichorde" und hatte dessen Technik besonders entwickelt; namentlich die sog. Bebung erfunden: „Wenn er in langsamen und pathetischen Sätzen eine lange Note auszudrücken hat, weiss er mit grosser Kunst einen beweglichen Ton des Schmerzens und der Klagen aus seinem Instrument zu ziehen, der nur auf dem Klavichord und vielleicht nur ihm allein möglich ist hervorzubringen" (Burney).

---

## Klavizymbels (Dockenklaviere).

(Der Ton wird durch Anreissen vermittelst eines kleinen Federkiels erzeugt.)

220 **Kielflügel** von A. Menegoni, Venedig. Untertasten weiss obere schwarz. Umfang 3 Oktaven plus Sext. E-c'''' Resonanzboden aus Cypresse, welches Holz in Italien häufig verwendet wurde, im ganzen aber für den Klang weniger günstig ist, als das sonst allgemein gebrauchte Fichtenholz. Kunstvolle Rose aus Holz. 2 Dockenreihen, für jeden Ton 2 Saiten. Die weissen Tasten sind mit Buchstaben — die siebente nach altem Brauch mit B (statt H) — bezeichnet. Auf dem Vorsatzbrett gemalte Inschrift: Ioannis Andreæ Menegoni Veneti MDCXCVI. Das Gehäuse ist ganz mit Leder überzogen; der Deckel innen mit simpler architektonischer Malerei versehen. Das Klavier kann aus dem Gehäuse herausgehoben werden. Gestell mit 6 gedrehten Füssen. — (1879. 123. G. Herr Bazzaghi-Cattaneo, Mailand.)

L. 1,75. B. 0,76. XVII. Italien.



Die Mechanik des Klavizymbels unterscheidet sich wesentlich von der des Klavichords: auf dem hintern Tastenende steht lose die Docke oder der Springer, ein längliches Holzstückchen, in dessen oberes bewegliches, meist mit einer Schweinsborste gefedertes Ende ein kleiner Federkiel (meist von einer Rabenfeder oder auch ein Lederstückchen) rechtwinklig eingesteckt ist, welcher beim Anschlagen der Taste, wobei die Docke in die Höhe springt, die darüber liegende Saite anreisst. Am obern Ende der Docke ist ein Filzstückchen angebracht, das bei ruhender Taste die Saite berührt und dadurch abdämpft.

Das Klavizymbel ist wahrscheinlich im 14. Jahrhundert aus dem im Mittelalter beliebten Psalterium oder Hackbrett hervorgegangen, das ursprünglich dreieckig, später trapezförmig war und mit den blossen Fingern oder einem Federkiel gespielt wurde. Zum erstenmal erwähnt wird das Klavizymbel um 1400 in den Minneregeln des Eberhard Cersne und in einer Pariser Handschrift. 1404/1405 versetzt das Hospital Saint-Jean in Brügge ein grosses Klavizymbel. Ein „clavicinbalo" von Sesto Tantini, Instrumentenmacher in Modena, 1461 ist die erste dokumentarische Erwähnung der Gattung in Italien (Krebs).

Nach den Abbildungen bei Virdung und Agricola hatten die ältesten Klavizymbels die Form eines Rechteckes, die Tasten standen (wie beim Klavichord) rechtwinklig zu den Saiten. Als „Virginal" war diese Form in England besonders beliebt und scheint dort bis weit ins 17. Jahrhundert hinein den Vorrang behauptet zu haben (leider in unserer Sammlung nicht vertreten); aus ihr hat sich die dreieckige des Spinetts entwickelt (s. unten), Die Flügelform, bei der die Tasten in gleicher Richtung wie die Saiten laufen, scheint sich im Lauf des 16 Jahrhunderts ausgebildet zu haben; sie wurde die vorherrschende für die grössern Instrumente. Im Kirchen-, Theater- und Konzertorchester des 17. und 18. Jahrhunderts nahm das Klavizymbel eine stetige und wichtige Stellung ein Sein Klang ist bedeutend kräftiger als der des Klavichords, bestimmt und durchdringend, in gebrochenen Akkorden rauschend und ziemlich lang nachhallend; er verschmilzt sich vorzüglich mit dem anderer Instrumente. Dem Klavichord gegenüber hat er jedoch den Nachteil, dass er nicht modifiziert werden kann, sondern sich in der Stärke stets gleich bleibt. Von grosser Wichtigkeit für den Klang ist die richtige Bekielung, die Kiele dürfen nicht zu stark und nicht zu schwach und nicht ungleich sein. Seb. Bach soll seine Instrumente stets selbst bekielt haben; in den Protokollen des Musikkollegiums in Basel findet sich in den fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts die Bemerkung, es sei höchst nötig, dass Instrumentenmacher Brosi das Klavier auf dem Musiksaal alle Mittwoch accomodiere und in einer gleichen Befiederung erhalte. Ob in der Schweiz wie in allen übrigen Ländern Klavizymbels gebaut wurden, liess sich noch nicht feststellen; es ist aber höchst wahrscheinlich, wenigstens wird uns berichtet, dass Bonifacius Amerbach in den ersten Jahren nach seiner Verheiratung sich bei

einem ausgezeichten „Dischmacher ein schön clauitzym mit einem schönen futter“ um 2 Gulden gekauft habe (F. Iselin, „Basilius Amerbach“, Basler Taschenbuch 1863).

Seine Hauptrolle spielte das Klavizymbel als Generalbassinstrument im Orchester, wo es sogar oft zwei- und dreifach besetzt war; aber auch im Haus behauptete es eine hervorragende und im allgemeinen dem Klavichord gegenüber bevorzugte Stellung. Die Soloklaviermusik der Engländer, Franzosen und Italiener ist fast ausschliesslich, die der Deutschen zum grossen Teil (einschliesslich Seb. Bach) auf das Klavizymbel berechnet.

Die Bezeichnung Klavizymbel (ital. Clavicembalo, Gravecembalo, Clavacimbano etc., später kurzweg Cembalo; franz. Clavecin) ist die allgemeine für alle Dockenklaviere; die Flügel nannte man in Deutschland mit der oben gewählten Bezeichuung Kielflügel (oder bloss Flügel), auch Steertstück, nach Prätorius wird das Klavizymbel „von etlichen sed malé, ein Schweinskopf, weil es so spitzig wie ein wilder Schweinskopf vornen an zugehet“ genennet.

221 **Kielflügel** mit zwei Manualen. Untertasten gelb, obere schwarz. Umfang G-c‴. Vier Oktaven plus Quarte. Der unterste Halbton Gis fehlt, sonst vollständige chromatische Tonleitern. Resonanzboden ohne Rose, aus Fichte. Zur obern Klaviatur eine (die vorderste) Dockenreihe; zur untern zwei. Bei der untern Klaviatur sind also für jeden Ton zwei Saiten vorhanden, die im Einklang gestimmt werden. Die Docken sind mit Lederstückchen zum Anreissen und Messingstiftchen zur Federung versehen. (Verschiedene Züge zur Koppelung der Saiten, um den Ton nach Belieben, ähnlich wie bei den Registern der Orgel, stärker oder schwächer machen zu können, wurden, da sie bei derartigen grossen Instrumenten in der Regel vorhanden waren, bei der Reparatur angebracht.) Das Klavier kann aus dem Gehäuse herausgehoben werden. Auf dem Vorsatzbrett moderne, gefälschte Inschrift mit Tinte: Ioannes Antonius Baffo, Venetus. F. MDLXXXI. Gehäuse weiss, mit Barrokornamenten in roter Farbe bemalt. Innen auf dem Deckel italienische Landschaft. Drei Füsse im Barokstil. Die künstlerische Ausstattung weist auf ca. 1700. Vorn auf dem Verschlussdeckel Wappen: Dünn belaubtes Bäumchen, von einem Regenbogenstreifen durchschnitten. — (1903. 1.) Abb. Tafel X.

L. 2,50. B. 0,95. XVII. Italien.





222 **Kielflügel.** Untertasten schwarz, obere weiss. Umfang 4 Oktaven plus Quart: H-e''', ohne oberstes dis. Resonanzboden aus Fichte, mit grosser vergoldeter Metallrose. 2 Dockenreihen, für jeden Ton zwei Saiten. Zwei Züge



durch die die Funktion der einen oder der andern Dockenreihe abgestellt werden kann, so dass nur noch eine Saite (statt zwei) angerissen wird, was den Ton natürlich schwächer macht. Die Züge sind aus Metall, die Docken stehen in Messingrechen, was auf französische

Arbeit schliessen lässt. Gehäuse aus Nussbaum mit verschiedenen Hölzern eingelegt. Innen auf dem Deckel zwei Oelgemälde: 1. Rheinfall bei Schaffhausen mit König David (links) und weiblicher Figur (rechts) als Staffage; 2. Landschaft mit Schäferinnen und einer Viehherde, im Hintergrund Fluss, Dorf und Berge. Auf dem Vorsatzbrett geschnitzte, vergoldete Blattranken und Wappen mit fürstlicher Krone. — (1877. 70. G. Herr Ratsherr Im Hof.)

XVIII. Frankreich.

225 **Spinett.** Untertasten gelb, obere schwarz. Die Untertasten an der Vorderseite durch ein Ornament verziert. Umfang 4 Oktaven 1-c''''. 49 Saiten, für jeden Ton nur eine Saite. Resonanzboden aus Fichte mit schöner Rose aus Papier. Die Leiste über den Docken und das Vorsatzbrett marmoriert Das Gestell, das die Leiste über den Docken trägt und die Umfassung der Tastatur durch Schnitzerei verziert. An ersterem ein geschnitztes S; vielleicht eine Marke. Der Deckel aussen bunt lackiert, innen rot gestrichen. Gestell mit zwei geschweiften Vorder- und einem geraden Rückfuss. Wahrscheinlich gegen Ende des 17. Jahrhunderts gebaut. (1884. 4. G. Historisches Museum Bern.)

L. 1,47. B. 0,49. XVII. Schweiz.

Spinett (ital. Spinetto, Spinetta; franz. Epinette) ist im allgemeinen die Bezeichnung für ein kleineres Klavizymbel, das nur einchörig ist (zu jeder Taste nur eine Saite) und bei dem die Tasten, wie bei den ältesten Klavizymbels überhaupt, rechtwinklig zu den Saiten stehen. Später wurde den kleinen Instrumenten in der Regel eine dreieckige Form (wie Nr. 225 und 226) gegeben, die für das 17. und 18. Jahrhundert als die typische angesehen werden kann. Der Name soll nach Banchieri herrühren von dem Erfinder Giovanni Spinetti, Instrumentenmacher in Venedig, der um 1500 das erste derartige Instrument gebaut haben soll. Wahrscheinlicher scheint mir (entgegen der Ansicht von Krebs) die Herkunft von spina oder spineta = Dorn, Federspitze (von Scaliger zum erstenmal angeführt), da ja das Spinett gar keine neue Erfindung darstellt (Krebs nimmt an, die Klavizymbels hätten ursprünglich eine andere als die rechtwinklige Form gehabt, ohne dafür aber irgend welche Tatsachen beibringen zu können), und jedenfalls war für die Franzosen diese Ethymologie massgebend, wenn sie das Wort Epinette bildeten.

**226** **Spinett** von J. H. Silbermann Strassburg. Untertasten schwarz, obere weiss. Umfang 5 Oktaven F-f'''. Resonanzboden aus Fichte mit schöner Rose (die die drei S der Silbermann enthält) aus Papier. Eine Dockenreihe; für jeden Ton nur eine Saite. Gehäuse Nussbaum. Decke (wie bei den Silbermann'schen Instrumenten in der Regel) getäfert und mit Messingbeschlägen versehen. Drei zierlich geschweifte Füsse, die am Instrument selbst festgemacht sind. Ein genau gleich gearbeitetes Instrument der Sammlung de Wit-Leipzig (im Katalog nicht angeführt) ist mit folgender gedruckter Inschrift versehen: „Jean Henry Silbermann, Faiseur de Forté-Piano e de Clavecin a Strassbourg". Faksimile dieses Zettels in „Zeitschrift für Instrumentenbau". Leipzig 1903. Jahrg. 23. Nr. 13. S. 322. Unser Instrument, das durch sorgfältige Arbeit und elegante Form sich auszeichnet, hat auch in hervorragendem Masse jenen reinen „Silberton", den Musikschriftsteller und Dichter des 18. Jahrhunderts so häufig an den Klavieren ihrer Zeit rühmen. — (1878. 9. G. Herr Stadtrat Hagenbach-Merian.) Abb. Tafel XI.

L. 1,91. B. 0,65. XVIII. Elsass.

Ueber den Erbauer sagt die Zeitschrift für Instrumentalmusik a. a. O: „Johann Heinrich Silbermann ist der jüngste Sohn von Andreas Silbermann in Strassburg († 1734) und der Bruder des berühmten Klavier- und Orgelbauers Johann Andreas Silbermann († 1783) daselbst. Er wurde am 24. September 1727 geboren und starb in Strassburg am 15. Januar 1799. Er widmete sich in der Hauptsache dem Baue von Pianofortes und arbeitete dabei nach dem Systeme seines sächsischen Oheims Joh. Gottfried Silbermann, dessen Hammerklaviere er aber in Ton und Arbeit weit übertraf. Seine Klaviere fanden in Frankreich grossen Absatz und gingen auch nach der Schweiz. Neben Klavieren baute er aber auch noch Spinetts, die sich durch saubere und solide Bauart wie durch gesunden kräftigen Ton auszeichneten."

# Pianofortes. Hammerklaviere.

(Der Ton wird durch Anschlag vermittelst einer Hammermechanik erzeugt.)

230 **Hammerklavier** in Form eines Spinetts. Das Instrument war ursprünglich ein Spinett mit Docken. Diese sind herausgenommen und durch eine primitive Hammermechanik ohne Auslösung und Dämpfung ersetzt worden. Das Fehlen der letztern lässt das Instrument als ganz unzureichend erscheinen, man darf vielleicht annehmen, die Umarbeitung sei nicht ganz durchgeführt worden. Untertaste schwarz, obere weiss. Umfang 4 Oktaven plus Quart; A-d‴. Schönes Gehäuse in Nussbaum, eingelegt. Dazu gehöriges Gestell mit 4 gedrehten Füssen. — (1878. 75.)

L. 1,70. B. 0,59. XVIII. Deutschland.

Die Erfindung des Pianofortes ist fast gleichzeitig von einem Italiener, einem Franzosen und einem Deutschen, wie es scheint, von jedem selbständig, gemacht worden. Zeitlich der erste war Bartolomeo Cristofori, Hofklavierbauer in Florenz (geb. 1653 zu Padua), dessen Erfindung des „Gravecembalo col piano e forte“ im Jahre 1711 in einer in Venedig erscheinenden Zeitschrift angekündigt wurde. 1716 hat Marius der kgl. Akademie der Wissenschaften in Paris Zeichnung und Beschreibung eines Hammerklavieres eingereicht und im gleichen Jahre erfand Christ. Gottl. Schröter (1782 als Organist in Minden gestorben) seine Hammermechanik. Der letztere gibt selbst an, dass er dazu durch das Pantalon von Hebenstreit, ein wesentlich verbessertes Hackbrett, das damals grosses Aufsehen machte, angeregt worden sei. Alle drei Erfinder gingen von dem Bestreben aus, ein Instrument zu konstruieren. das die Klangstärke des Klavizymbels, aber auch die Fähigkeit beliebiger Modulation derselben habe, was mit der Hammermechanik erreicht wurde und ihr bedeutendster Vorzug ist. Die Bezeichnung Christoforis „col piano e forte“ ist denn auch zum Namen des neuen Klaviertypus geworden. Keiner der drei Erfinder hatte direkten Erfolg; erst Gottfried Silbermann in Freiberg in Sachsen, dem berühmlen Orgelbauer gelang es. das Hammerklavier mit der von ihm noch verbesserten Mechanik Schröters wirklich einzuführen. Seb. Bach löbte den Klang seiner Pianofortes, tadelte nur ihre schwere Spielart. Von Deutschland aus hat denn auch die neue Erfindung ihren Siegeslauf angetreten, bei dem bis zum beginnenden 19. Jahrhundert die alten Typen vollständig aus dem Feld geschlagen wurden. Von den spätern Verbesserungen ist die wesentlichste die Erfindung der selbsttätigen Auslösung durch Joh. Andreas Stein in



Augsburg, einem Schüler Silbermanns, vermöge deren der Hammer sofort nach dem Anschlage wieder in seine frühere Lage zurückspringt und die Saite also ungehemmt weiter klingen kann, so lange die Taste niedergedrückt bleibt.

Literatur: Ch. F. G. Thon: Ueber Klavierinstrumente. Handbuch für Besitzer dieser Art Metaltsllsaiteninstrumente. Sondershausen 1817. — C. Kützing, Theoretisch-praktisches Handbuch der Pianoforte-Baukunst. Bonn und Chur 1843. — Derselbe: Das Wissenschaftliche der Fortepiano-Baukunst. Bern und Leipzig 1844. — J. Fischhof, Versuch einer Geschichte des Klavierbaues 1853. — C. A. André, DerKlavierbau. Offenbach a. M. 1855. — Welker von Gontershausen. Die Flügel etc. Eine umfassende Darstellung der Fortepiano-Baukunst. Frankfurt a. M. 1856. — Derselbe, Der Klavierbau etc. Frankfurt a. M. 1870. — Blüthner und Gretschel, Lehrbuch dies Pianofortebaues. Leipzig 1875. — Ponsicchi, Il Pianoforte, sua orgine e sviluppò. Florenz 1876.

**231** **Tafelklavier.** Hammermechanik mit selbsttätiger Dämpfung, aber ohne Auslösung. Untertasten schwarz, obere weiss. Umfang 5 Oktaven F,-f''''. Für jeden Ton 2 Saiten. Kniedrücker zur Aufhebung der Dämpfung. Gehäuse Mahagoni. 4 Spitzfüsse. Im Innern halb abgerissene Etikette: Fait par Moi . . . Blaise Chaxel . . . , das übrige unleserlich. Das Instrument stellt den ältesten Typus des Pianofortes dar, das in der äussern Form dem Klavichord nachgebildet wurde und dürfte in den 60er oder 70er Jahren des 18. Jahrhunderts gebaut worden sein. — (1888. 122. G. Herr O. Hegar.)

L. 1,54. B. 0,58. XVIII. Frankreich

**232** **Tafelklavier** von „Dieudonné und Schiedmayer in Stuttgardt". Untertasten weiss, obere schwarz. Umfang 6 Oktaven F,f''''. Gehäuse aus Mahagoni mit Messingbeschlägen, vier gerade Füsse. — (1904. 372. G. Frau Ernst-Preiswerk.)

L. 1,52. B. 0,65. H. 0,82. XIX. Deutschland.

**233** **Hammerflügel.** Ca. 1800. Wiener Hammermechanik. Umfang 6 Oktaven, F,-f''''. Untertasten schwarz, obere weiss. 4 Pedale und ein Kniedrücker. Das erste Pedal schiebt eine mit Fransen bekleidete Leiste auf die Saiten (Lautenzug), das zweite hebt die Dämpfung auf, das dritte verschiebt die Hämmer um so viel, dass von den drei

Saiten, die für jeden Ton da sind, nur noch zwei angeschlagen werden (due corde) und das vierte bewirkt eine noch stärkere Verschiebung, so dass nur noch eine Saite angeschlagen wird (una corda). Der Kniedrücker schiebt Filzstückchen vor die Hämmer, ist also eine Dämpfung. Gehäuse aus Kirschbaum. Hinter der Klaviatur Putenkranz in feiner künstlerischer Ausführung. Zettel des Verfertigers leider herausgerissen. Vier Füsse, die zwei vordern Empire-Karyatiden. Das wahrscheinlich aus Wien stammende schöne Instrument hat den feinen hellen Klang, wie ihn namentlich die Klaviermusik der Mozartschule verlangt. — (1882. 153. G. Herr Dr. Von der Mühll-Kern.)

L. 2,22. B. 1,18. XVIII. Oesterreich.

**234** **Kleines Hammerklavier.** Untertasten weiss, obere schwarz. Umfang 5 Oktaven e-c. Gehäuse hellgelb. Vier gedrehte Füsse. Ein Pedal (Kniedrücker), das die Dämpfung aufhebt. Solche zierliche kleine Instrumente waren in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, aus welcher Zeit auch unsres stammt, namentlich bei Sängerinnen beliebt, die sie mit auf die Reise nahmen. — (1904. 53.)

L. 0,97. B. 0,49. XIX. Deutschland.

**235** **Aufrechtstehendes Hammerklavier** (Pianino). Das Instrument trägt einen Zettel mit der Aufschrift: „Erfunden von Wachtl, Pleyer und Seuffert in Wien“. Die Erfindung bezieht sich auf die Stellung des Resonzbodens, der hier (ca. 1840) vertikal — statt, wie bei den ältern Hammerklavieren, horizontal — ist. Anders gesagt, wir haben hier eines der ältesten Pianinos, das heute bekanntlich das früher allgemein übliche Tafelklavier vollständig verdrängt hat. Weisse Unter-, schwarze Obertasten. Umfang 6 Oktaven F-f. Die Saiten sind schräg von links nach rechts gezogen. Durch einen Kniedrücker kann die Dämpfung aufgehoben werden. Gehäuse: Mahagoni. — (1899. 20.)

H. 1.59. L. 1,32. XIX. Oesterreich.



# Schlaginstrumente.

**240** **Zwei Pauken** ohne Stimmschrauben. — (1880. 106. G. Allgemeine Musikgesellschaft.)

XVII.

**241** **Zwei Pauken** aus Kupfer mit je 6 Stimmschrauben. Zusammengehörig, eine etwas grösser als die andere. — (1879. 97.)

Durchmesser: 0,48 une 0,46. XVII.

**250** **Trommel** aus Holz. Reife unbemalt. Zarge rot. Darauf dreimal Wappenschild mit Baselstab, zwischen den Wappen zweimal die Jahrzahl 1571. Die Trommel wurde in neuerer Zeit frisch bemalt. Sieben Schalllöcher. (1894. 37. D. Aus dem Basler Zeughaus.)

H. 0,54 m. D. 0,5 m. XVI.

Im XVI. Jahrhundert kommt ausschliesslich die hohe Form der Trommel vor, im XVII. und XVIII. sind Höhe und Durchmesser ungefähr gleich. Seitdem hat sich dieses Verhältnis zu ungunsten der Höhe verschoben.

Bezeichnend für das Alter einer Trommel ist die Zahl und Stellung der Schallöcher. Bei den älteren Trommeln sind sieben Schallöcher, die kreisförmig oder rosettenartig angeordnet sind. Auch sind sie in allerfrühester Zeit an sichtbarster Stelle angebracht und in Verbindung mit Ziernägeln als Ornament verwendet. Bei Nr. 250 befinden sich die Schallöcher in der Mitte des mittleren Baselstabes, bei 251 zwischen den beiden Basilisken (siehe Abbildung), bei 252 neben dem Wappenbild. Im XVII. Jahrhundert rücken die Schallöcher an eine weniger sichtbare Stelle, in die Nähe der Spannschraube, doch bleibt zunächst die Zahl sieben. Gegen Ende des Jahrhunderts wird die Zahl kleiner, Nr. 255 hat nur sechs, Nr. 256, aus dem Jahre 1688 stammend, noch drei, und Nr. 257, von 1689, nur e i n Schalloch. Von da an finden wir durchweg nur e i n Schalloch, gewöhnlich oberhalb der Spannschraube.



Wie bestimmt man an dieser Neuerung festhielt, beweisen Trommeln aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert, welche in späterer Zeit renoviert wurden. Bei Nr. 253 wurden von den sieben Löchern, die sechs, welche den Kreis bilden mit Kitt verstopft und mit Farbe überstrichen, so dass nur das mittlere Schalloch blieb. Bei Nr. 254 wurden die sechs überflüssigen Oeffnungen mit Holzzapfen geschlossen. Als Nr. 257 im XIX. Jahrhundert einen neuen Anstrich bekam, wurde sogar das einzige vorhandene Schalloch mit Kitt verstopft (siehe Abbildung).

**251** **Trommel** aus Holz. Reife unbemalt, Zarge bronzefarben. Zwei Basilisken mit grünem Leib und rotem Kamm, gegeneinanderschauend, halten zwei weisse Wappenschilde mit dem Baselstab. Die beiden Stäbe sind gegeneinander gerichtet. Zwischen den Schilden die Jahrzahl 1575. Sieben Schallöcher. — (1874. 120. D. aus dem Basler Zeughaus.)

H. 0,66. D. 0,515. XVI.

**252** **Trommel** aus Holz. Reife und Zarge blau und weiss gestreift. In der Mitte der Zarge das Wappen der Kleinbasler Gesellschaft zum Greifen (zwei Greife einen blauen Schild mit weissem Kreuz haltend). Ueber dem Schild die Jahreszahl 1579, daneben R(enoviert) 1740. Die Trommel war ursprünglich höher, etwa so hoch wie Nr. 1874. 120, und wurde bei der Renovation im Jahre 1740 „gestutzt“, d. h. niederer gemacht. Sieben Schallöcher. — (1895. 151. G. E. E. Gesellschaft zum Greifen.)

H. 0,58. D. 0,55. XVI.

**253** **Trommel** aus Holz. Reife schwarz und gelb gestreift, Zarge schwarz und gelb geflammt. In der Mitte der Zarge ein Lorbeerkranz und darin das Wappen der Basler Vorstadtgesellschaft zum Rupf (Tor mit geöffneten Türflügeln.) Daneben die Jahrzahl 1845. Die Trommel stammt aus dem XVII. Jahrhundert, wurde aber 1845 frisch bemalt. Sieben Schallöcher. — (1904. 218. G. Vorstadtgesellschaft z. Rupf.)

H. 0,48. D. 0,46. XVII.



**254 Trommel** aus Holz. Reife schwarz, Zarge weiss und rot geflammt. In der Mitte Wappen des Walliser Zehnten Goms (geteilter Schild, oben rotes Kreuz in weissem Feld, unten weisses Kreuz in rotem Feld). Sieben Schallöcher. — (1891. 135.)

H. 0,37. D. 0,48. XVII.

**255 Trommel** aus Holz. Reife schwarz, Zarge rot und schwarz geflammt. In der Mitte mit weisser Farbe die Inschrift: Marin. Aus dem Kanton Wallis. Sechs Schallöcher. — (1891. 134.)

H. 0,42. D. 0,43. XVII.

**256 Trommel** ganz aus Holz. Reife unbemalt. Zarge mit kriegerischen Emblemen in braunem Grund. In der Mitte das Wappen der Basler Familie Falkner, darüber die Jahrzahl 1688. Drei Schallöcher. — (1906. 2870.)

H. 0,28. D. 0,29. XVII.

**257 Trommel** aus Holz. Reife und Zarge schwarz und weiss. Auf der Zarge drei Darstellungen: 1. Wappenschild mit Baselstab von zwei Basilisken gehalten; 2. Männliche allegorische Figur in Kriegsrüstung von Trophäen umgeben. Darüber in hebräischer Schrift das Wort „Jehova" und in lateinischer Schrift die Worte „Pro Deo et Patria"; 3. Das Wappen der Basler Familie Zäslin (schwarzer Stierkopf in gelbem Feld), von Lorbeerkranz und Trophäen umgeben und Inschrift: Haubtquartier 1689. Ein Schalloch. — (1872. 84. G. Herr Zimmermeister Hübscher.)

H. 0,515. D. 0,5. XVII.

**258 Zwei Trommeln** aus Holz. Reife und Zarge schwarz gestreift und geflammt. In der Mitte der Zarge das Wappen der Basler Vorstadtgesellschaft zum hohen Dolder (Tannenbaum), umrahmt von einem Lorbeerkranz. Unter dem Wappen kriegerische Embleme, zu

beiden Seiten die Jahrzahl 17—17. Ein Schalloch. — (1874. 131 a b. G. E. E. Vorstadtgesellschaft zum hohen Dolder.)

H. 0,45. D. 0,415. XVIII.

259 **Trommel** aus Holz. Reife und Zarge grün und weiss bemalt. In der Mitte der Zarge das Wappen der Basler Familie Obermeyer (grüner halber Mann in weissem Schild), von Trophäen umgeben. Geschenk des Zunftmeisters Franz Obermeyer, der 1750 Meister zu Spinnwettern wurde, an die Zunft. Ein Schalloch. — (1889. 96. G. E. E. Zunft zu Spinnwettern.)

H. 0,4. D. 0,41. XVIII.

260 **Trommel** aus Holz. Reife schwarz, Zarge bronzefarbig, weiss geflammt. In der Mitte Wappen der Basler Familie von Speyr (wilder Mann), von Trophäen umgeben. Darunter Inschrift: H. von Speyr 1759. Ein Schalloch. — (1896. 42. G. E. E. Gesellschaft zur Hären.)

H. 0,42. D. 0,45. XVIII.

261 **Trommel.** Reife aus Holz, weiss und schwarz gestreift. Zarge aus Messing. Vorne eingraviert das Wappen der Familie Fäsch (gelbe Spitze mit Hauszeichen, und zwei Sterne in blauem Feld), gehalten von einem Krieger in Landsknechttracht, der eine Stange mit dem Freiheitshut umfasst. Umschrift: Herr Johannes Fesch, Obristzunftmeister verehrt diese Trommel der L. F. Compagnie 1762. Geschenk des Oberstzunftmeisters Johann Fäsch an die Basler Freikompagnie 1762. Ein Schalloch. — (1894. 37. D. aus dem Zeughaus.)

H. 0,43. D. 0,415. XVIII.

262 **Zwei Trommeln.** Reife aus Holz, weiss und schwarz gestreift. Zarge aus Messing mit grossem ovalem silbernem Schild, darin das Wappen der Basler Familie Leissler (Meerweib), umgeben von Kriegstrophäen, in

5





getriebener Arbeit. Ueber dem Wappen eingraviert die Inschrift: Militiæ civium voluntariæ dicabat Achilles Leisler Tr. pl. A X MDCCLXVIII. Geschenk des Oberzunftmeisters Achilles Leissler an die Basler Freikompagnie 1768. Ein Schalloch. — (1894. 138 und 139. D. aus dem Zeughaus.)

H. 0,4. D. 0,41. XVIII.

263 **Trommel**, Reife aus Holz, schwarz und weiss gestreift. Zarge aus Messing, verziert mit ovalem silbernem Schild, worin graviert die Inschrift: Dem bürgerlichen Freycorps zu Basel gewidmet — von Peter Burckhardt Bürgermeister 1792. Geschenk des Basler Bürgermeisters Peter Burckhardt (1742—1817) an die Basler Freikompagnie. Ein Schalloch. — (1894. 140. D. aus dem Basler Zeughaus.)

H. 0,4. D. 0,4. XVIII.

264 **Trommel** aus Holz. Reife unbemalt, Zarge schwarz und rot geflammt. Vorne Wappenschild mit dem Wappen der Basler Familie Burckhardt (Kreuz von einem S umschlungen) in Lorbeerkranz, und Inschrift: H. Bernhard Burckhardt Haubt. — Hinten Wappen Burckhardt von Trophäen umgeben und Inschrift: Concordia - Basler Statt Compagnie. Ein Schalloch. — (1888. 27. G. E. E. Zunft zu Schmieden.)

H. 0,45. D. 0,42. XVIII.

265 **Trommel** aus Holz. Reife weiss und schwarz gestreift, Zarge schwarz und weiss geflammt. In der Mitte Schild mit Baselstab und Inschrift: Becken Zunft. Ein Schallloch. — (1896. 122. G. E. E. Zunft zu Brodbecken.)

H. 0,39. D. 0,44. XVIII.

266 **Trommel** aus Holz. Reife rot und weiss gestreift. Zarge rot und weiss geflammt. In der Mitte Wappen der Zunft zum Himmel (drei weisse Schilde in rotem Schild),

umrahmt von einem Lorbeerkranz. Darüber weisses Spruchband mit Inschrift: E. E. Zunft der Maler. Ein Schalloch. — (1894. 162. G. E. E. Zunft zum Himmel.)

H. 0,36. D. 0.4. XVIII.

**267 Trommel.** Reife und Zarge aus Holz, schwarz und weiss geflammt. In ovalem, gelb gemaltem Schild die Inschrift: Schuhmachern Zunft. Ein Schalloch. — (1893. 85. G. E. E. Zunft zu Schuhmachern.)

H. 0,4. D. 0,4. XIX.

**268 Trommel** ganz aus Holz. Reife und Zarge weiss und rot geflammt. In der Mitte Jungfrau als Schildhalterin des Wappens der Basler Vorstadtgesellschaft zur Mägd (Krone, zwei sich kreuzende Pfeile und hängender Fisch). Zwei Schallöcher. — (1894. 443. D. E. E. Vorstadtgesellschaft zur Mägd.)

H. 0,44. D. 0,46. XVIII.

**269 Trommel** aus Holz. Reife schwarz und gelb gestreift, Zarge schwarz und weiss geflammt. In der Mitte Wappen der Zunft zu Gartnern (dreizinkige schwarze Gabel in gelbem Feld). Ein Schalloch. — (1903. 289. D. E. E. Zunft zu Gartnern.)

H. 0,415. D. 0,415. XVIII.

**270 Trommel.** Reife aus Holz, schwarz und rot gestreift. Zarge aus Messing, glatt, ohne Inschrift oder Zeichen. Ein Schalloch. — (1894. 37. D. aus dem Zeughause.)

H. 0,47. D. 0,41. XVIII.

**271 Trommel** aus Holz. Reife unbemalt. Zarge rot und schwarz geflammt, mit dem Wappen von Bern in der Mitte. Ein Schalloch. — (1892. 13.)

H. 0,39. D. 0,43. XVIII.



272 **Trommel** aus Holz. Reife schwarz. Zarge schwarz und rot geflammt mit dem Wappen von Bern in Lorbeerkranz. Ein Schalloch. — (1892. 14.)

H. 0,39. D. 0,38. XVIII.

273 **Trommel** von Holz. Reife und Zarge mit brauner Lasurfarbe bemalt. In der Mitte der Zarge das Wappen von Appenzell-Ausserrhoden (schwarzer, nach links schreitender Bär in gelbem Schild) mit den Initialen V R (Usserrhoden), umgeben von militärischen Emblemen. Links vom Wappen Messingbeschläg mit eingravierten Rokokoornamenten. Auf dem unteren Fell steht mit Tinte geschrieben: „Sebastian Jenner Tambour III B . . . . . Nr. 121“. Ein Schalloch. — (1898. 184.)

H. 0,35. D. 0,39. XVIII.

274 **Trommel** aus Holz. Reife graublau, Zarge braun. In der Mitte der Zarge gemalte Rokokokartouche mit dem Wappen von Appenzell-Innerrhoden (zwischen zwei gegeneinanderschreitenden Bären ein Kelchglas). Im weissen Feld des Wappenschildes die Buchstaben J R (Inner-Rhoden). Ein Schalloch. -- (1899. 61.)

XVIII.

275 **Trommel** aus Holz. Die Reife rot, die Zarge weiss mit gelben Lilien. In der Mitte das spanisch-bourbonische Wappen. Ein Schalloch. — (1870. 126. G. Erben von Frau Emilie Burckhardt-Gemuseus.)

H. 0,36. D. 0,42. XVIII.

276 **Trommel.** Reife aus Holz, schwarz und weiss gestreift. Zarge aus Messing mit Wappen in getriebener Arbeit: Zwei Löwen halten eine Krone, unter welcher die Initialen J J. Ein Schalloch. — (1889. 52. G. Herr Hübscher Hutmacher.)

H. 0,3. D. 0,3. XVIII.



**277** **Trommel.** Reife und Zarge aus Holz, rot und weiss gestreift und geflammt. Weisser gemalter Schild mit rotem Baselstab und Inschrift: Artillerie B—B 18—32. Die ursprüngliche Bemalung war schwarz und weiss. Wahrscheinlich wurde die Trommel von den Baselbietern erbeutet oder ihnen bei der Teilung zugewiesen. Der Besitzer fand das Stück bei einem Händler in Berlin. Ein Schalloch. — (1895. 230. G. Herr Carl Paravicini.)

H. 0,4. D. 0,41. XIX.

**278** **Trommel** aus Holz, weiss und rot geflammt. In der Mitte der Zarge Stadtwappen von Liestal in Eichenkranz. Umschrift: Feuerordnung der Stadtgemeinde Liestal. Ein Schalloch. — (1895. 86.)

H. 0,44. D. 0,45. XIX.

**279** **Trommel.** Reife aus Holz, mit schwarz-rot-goldenen Zungen. Zarge aus Messing, glatt. Das Stück stammt aus der Revolutionszeit von 1848/49 und gehörte einem badischen Insurgentenbataillon. Ein Schalloch. — (1899. 62.)

H. 0,36. D. 0,4. XIX.

---

# Verschiedenes.

**290** **Maultrommeln.** 8 gleiche Stücke aus Stahl. — (1883. 1. G. Herr Ständerat Baumann in Liestal.)

L. 0,04. XVIII.

Die Maultrommel ist ein primitives Volksinstrument, das heute fast ganz verschwunden ist. Das hufeisenförmige Stück wird mit den Zähnen gehalten und die Stahlfederzunge mit den Fingern in Bewegung gesetzt; die dabei mit fast geschlossenen Munde gebrummten Gesangstöne erhalten einen eigentümlichen melancholischen Klang.

**291** **Stimmschlüssel,** alter dreiarmiger aus Stahl. — (1904. 307.)

L. 0,04. XVIII.

292 **Musikpult** zum Aufstellen auf einen Tisch. — (1904. 306.)
L. 0,82. B. 0,32. XIX.

293 **Musikpult** zum Aufstellen auf einen Tisch. Geschnitzt. Auf einem Schildchen Monogramm: B. S. H. 1737. — (1880. 176. G. Herr Mende.)
L. 0,44. H. 0,37. XVIII.

294 **Schubertmedaille** aus Bronze. Avers: Bildnis des Komponisten F. Schubert. „Männergesangverein Schubertbund 1863. Wien. 1888". Revers: Lyra. „Dem Wissen treu, im Liede frei". In Etui. — (1897. G. Schubertbund Wien.)
Durchm. 0,05. XIX.

**Oelgemälde** mit Inschrift „Delphi die Statt" und zahlreichen höchst interessanten Musikdarstellungen aller Art. — (1906. 2901.)
L. 2,70. B. 1 60. XVI. Deutschland.

# Personen- und Sachregister.



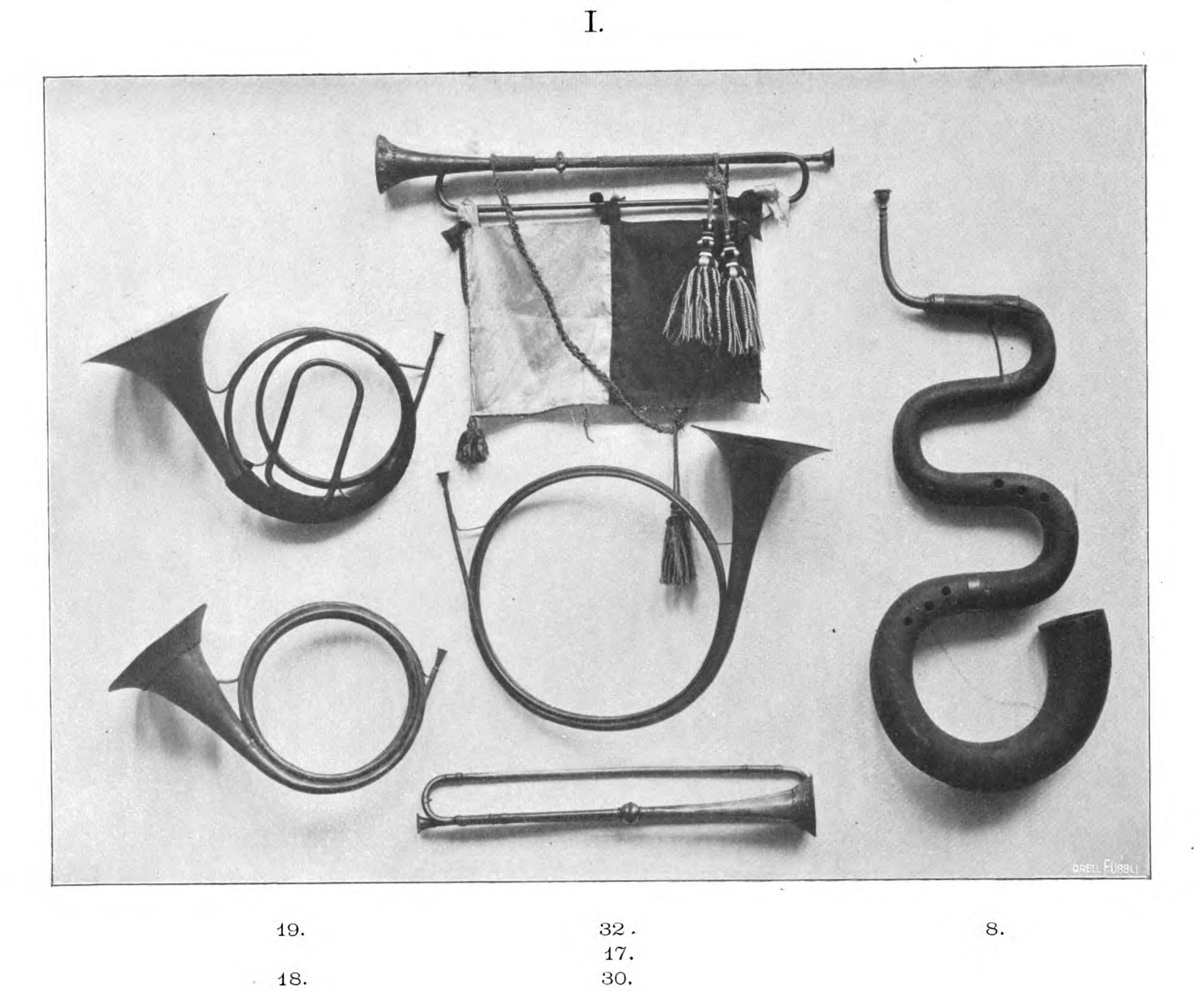


# TAFELN.





I.




19. 32. 8.
18. 17.
30.

II.

11. 84. 10. 82. 9.

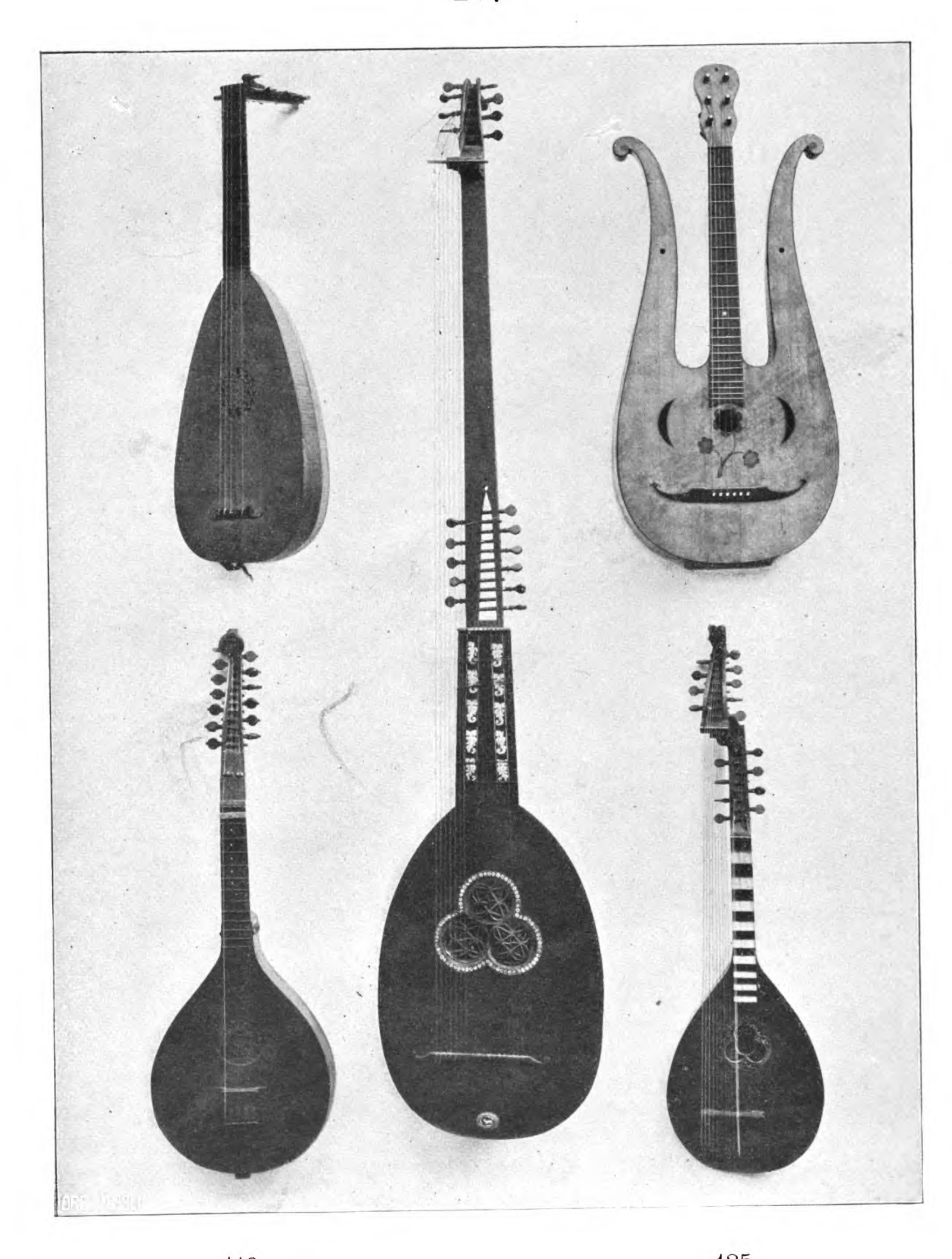


III.



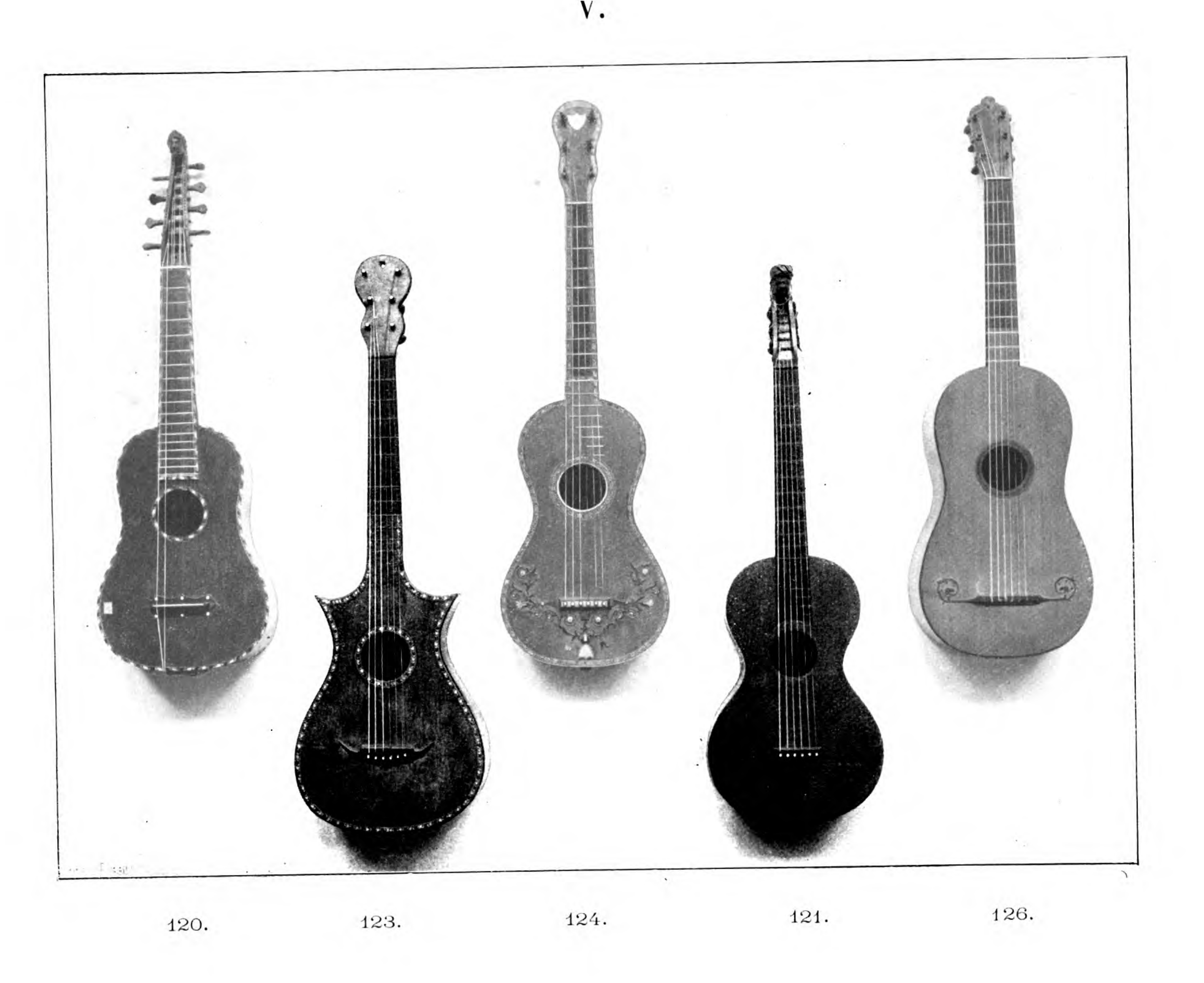

96.

IV.



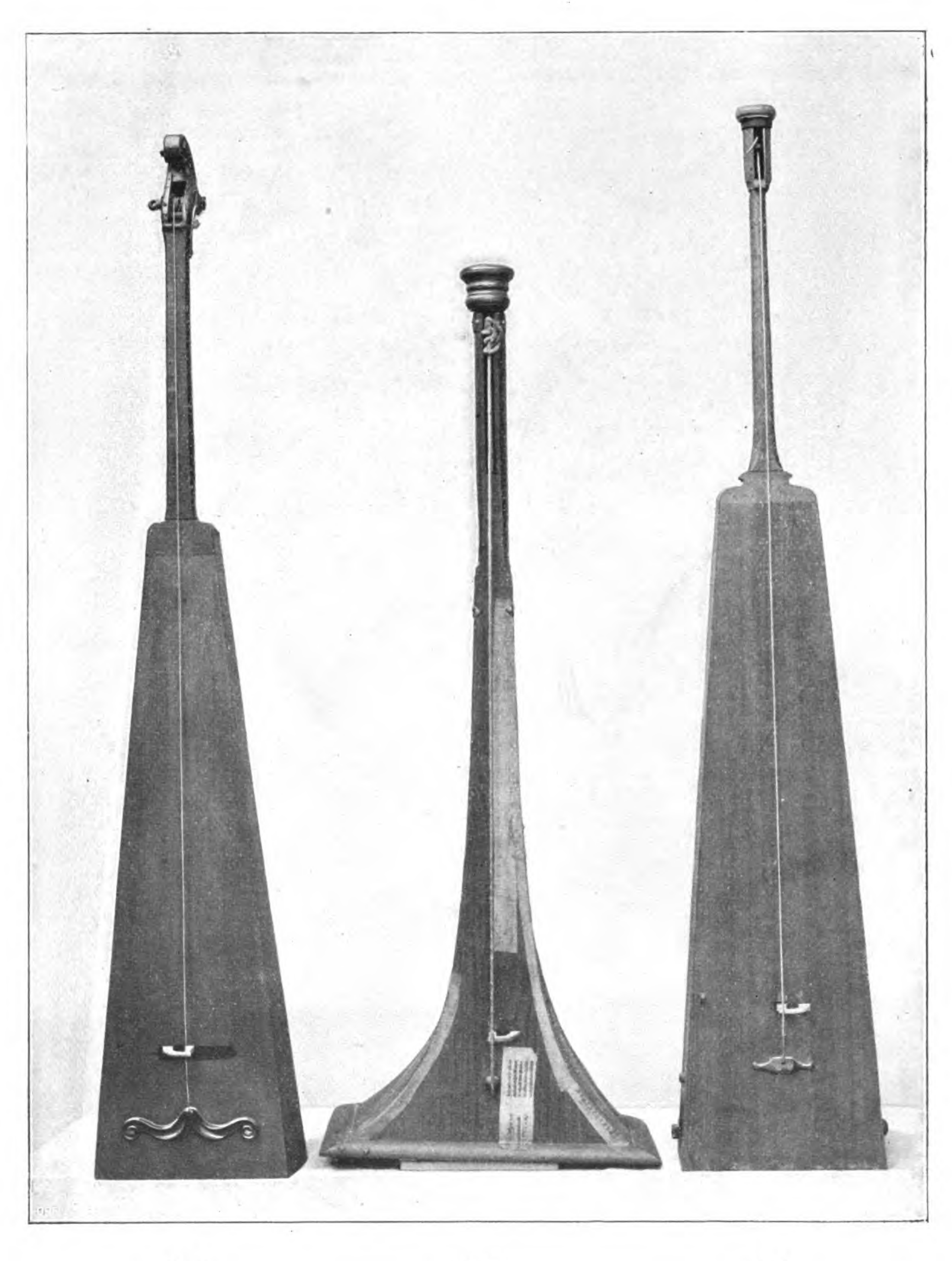
110. 133. 112. 125. 136.

V.



120. 123. 124. 121. 126.

VI.



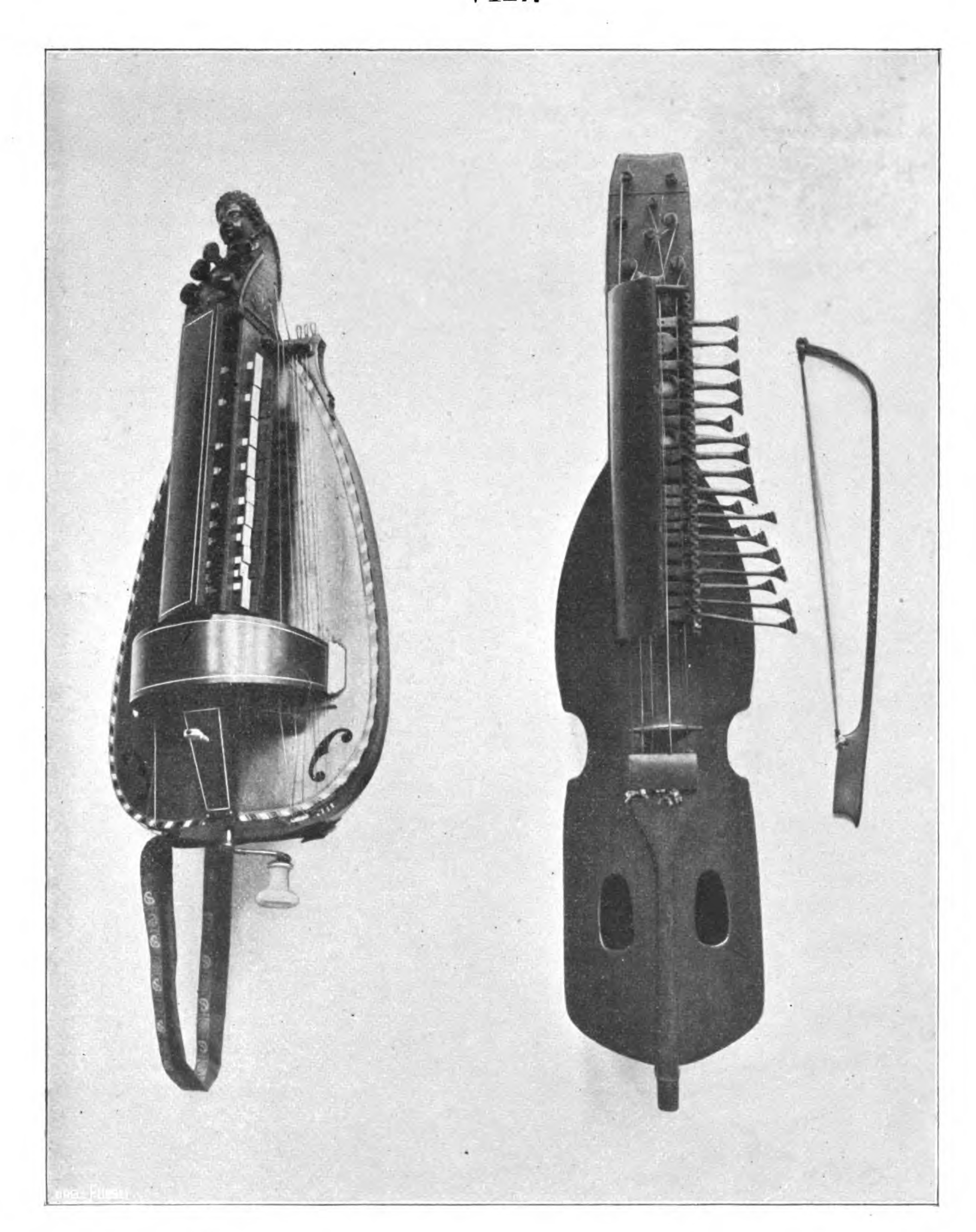
153. 150. 151.

# VII.



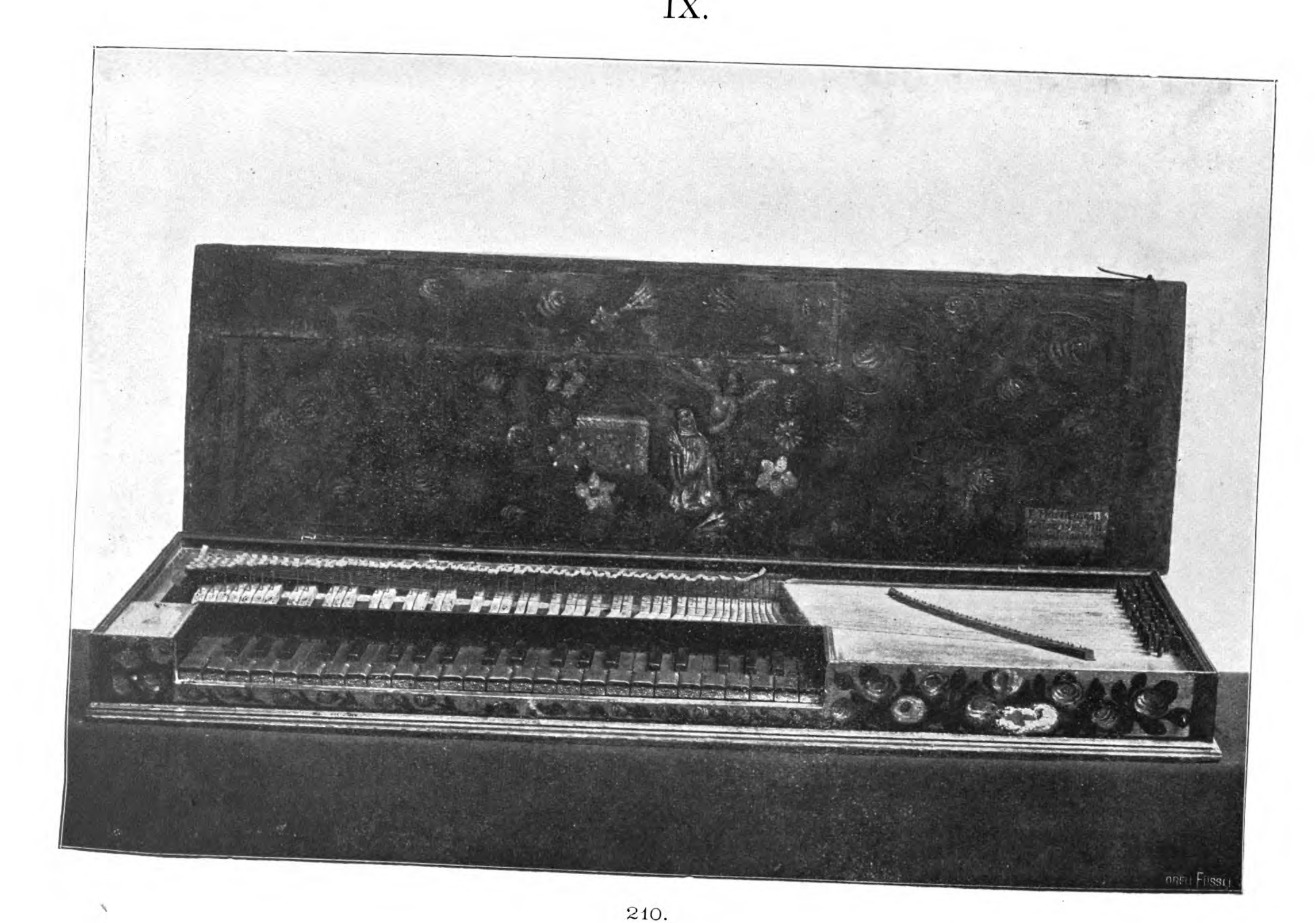

163. 162. 181. 165. 156. 161. 182.

VIII.



191. 190.

IX.




210.



X.



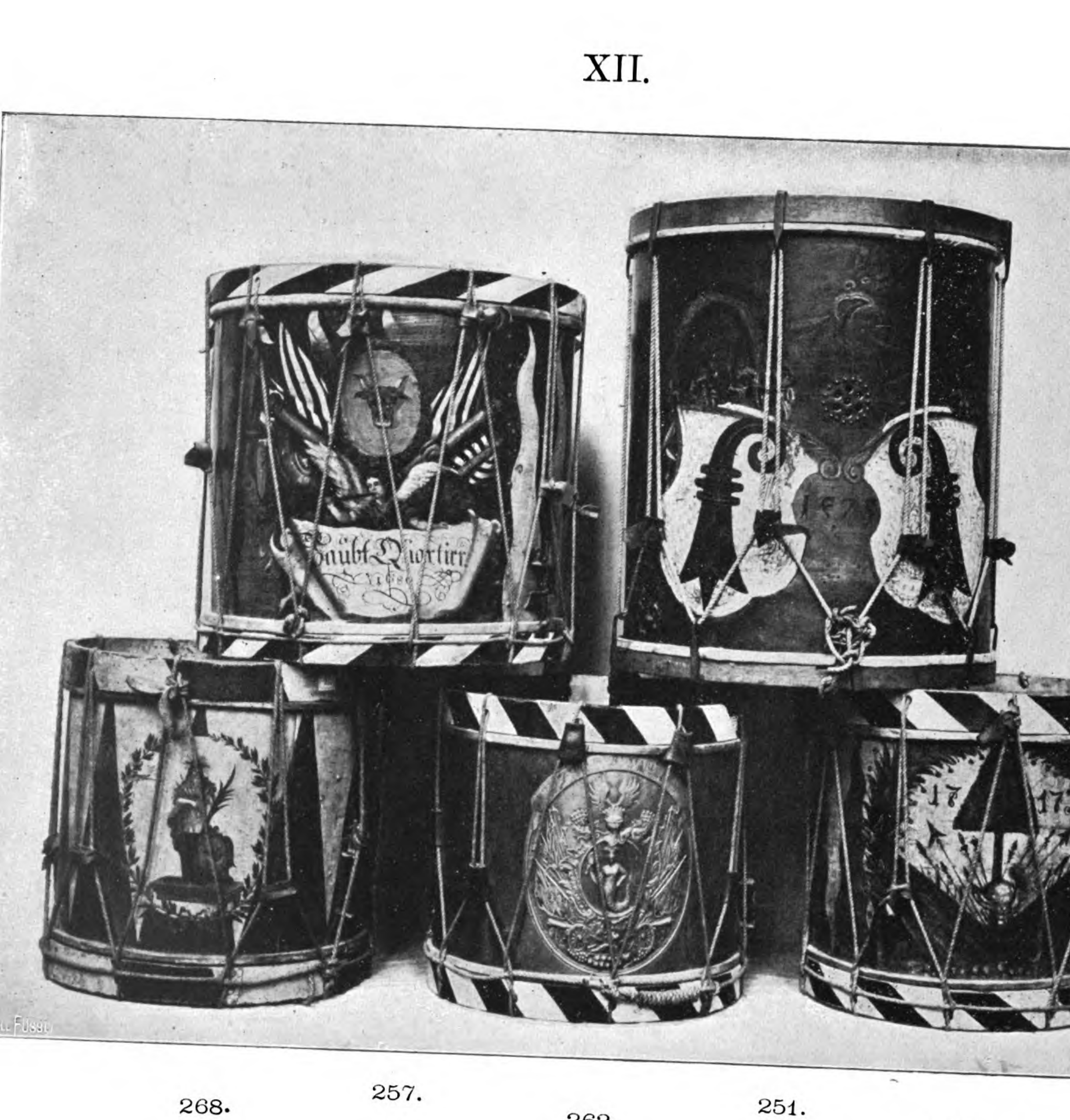

221.

XI.




226.

XII.




268. 257. 262. 251. 258.

